

شعر معاصر عرب

محمد رضا شفیعی کدکنی



شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸ -
شعر معاصر عرب / محمدرضا شفیع کدکنی. -
[ویرایش ۲]. - تهران: سخن، ۱۳۸۰.

۳۵۶ ص. ISBN 978 - 964 - 372 - 004 - 9

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.
کتابنامه ص. [۳۴۹] - ۳۵۶؛ همچنین به صورت زیر نویس.
۱. شعر عربی - قرن ۲۰ - تاریخ و نقد. ۲. شاعران عرب -
قرن ۲۰ - سرگذشتنامه. ۳. شعر عربی - قرن ۲۰ - مجموعه ها.
الف. عنوان.

۸۹۲/۷۱۶۰۹ PAJ ۲۲۸۵ / ۷ ش ۷

کتابخانه ملی ایران ۲۱۳۸۷-۸۰ م

شعر معاصر عرب

شعر معاصر عرب

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی



تهران، ۱۳۸۷

انتشارات سخن

خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، شماره ۱۳۹۲

تلفن: ۶۴۶۸۹۳۸



شعر معاصر عرب

تألیف دکتړ محمد رضا شفيعی کدکنی

چاپ دوم: ۱۳۸۷

حروفچینی و صفحہ آرایہ: سبنانگار

لیتوگرافی: صدف

چاپ: چاپخانه مہارت

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

همه حقوق محفوظ است.

ISBN 978 - 964 - 372 - 004 - 9 شابک ۹۷۸ - ۹۶۴ - ۳۷۲ - ۰۰۴ - ۹



مرکز پخش: انتشارات علمی، خیابان انقلاب، مقابل در بزرگ دانشگاه تهران،

شماره ۱۳۵۸ ، تلفن ۶۴۶۰۶۶۷

۵۹۰۰ تومان

بایاد استادم در ادبیات عرب، شادروان محمد تقی ادیب نیشابوری

(۱۲۷۶-۱۳۵۵)، که متجاوز از شصت سال بی‌بیچ و قهقهه و ملاطفت‌های

پی‌درپی فاضلان، حساسان را در حوزه پربرکت درس خویش ادب

آموخت و زمره محبتش این طفل گریز پای را جمعه بکتاب می‌کشانید.

فهرست

آب در ظروف مرتبطه	۱۳
مقدمه	۱۹
در یک نگاه کلی	۲۷
هماندی‌های شعر نو فارسی و عربی	۳۸
دوره نخستین	۳۸
دوره جدید	۳۹
ویژگی‌های شعر دوره اوّل	۴۰
مضامین شعری این دوره	۴۵
ویژگیهای شعری دوره دوم	۴۹
نتیجه بحث	۶۱
دگرگونیهای شعر معاصر عرب	۶۳
کلاسیک‌ها	۷۲
پیشروان رمانتیسم	۷۷
رمانتیک‌ها	۸۲
پیروان واقع‌گرایی اشتراکی و رمز‌گرایان	۸۸

- ۹۷ ویژگیهای شعر امروز عرب
 ۱۰۰ هندسه شعر در زبان عرب
 ۱۰۱ طرح در شعر عربی
 ۱۰۳ تراژدی قافیه
 ۱۰۴ در جستجوی هماهنگی های موسیقایی جدید در شعر عرب
 ۱۰۶ جناح چپ و زبان شعر
 ۱۰۸ محتوای شعر جدید عرب

 ۱۱۳ عاشقانه سرایی بی همتا (نزار قبّانی)
 ۱۲۵ مراجع ویژه درباره زندگی و شعر نزار
 ۱۲۶ شعر دریایی
 ۱۲۷ یاد های اندلسی
 ۱۲۹ می ترسم
 ۱۳۰ چه خواهی کرد
 ۱۳۰ از برگ های اسپانیایی

 ۱۳۱ بانوی شعر معاصر عرب (نازک الملائکه)
 ۱۴۱ انتهای نردبان
 ۱۴۴ من کیستم؟

 ۱۴۷ در ژرفای روح انسان معاصر (خلیل الحاوی)
 ۱۵۴ دریانورد و درویش
 ۱۵۸ پل

 ۱۶۱ پیشاهنگ بدعت ها (بدر شاکر السّیّاب)
 ۱۷۷ تصنیف قدیمی
 ۱۸۰ رودخانه و مرگ

 ۱۸۳ آواره بغداد (عبدالوهاب البیّاتی)
 ۱۹۸ چشم سگان مرده

۲۰۰ باغ متروک
۲۰۱ نامه‌ای عاشقانه برای همسر
۲۰۳ دو شعر برای پسر
۲۰۵ از اعماق کلمات (ادونیس)
۲۱۴ از یادها
۲۱۵ سرود
۲۱۶ جستجو
۲۱۶ ستاره‌ها
۲۱۹ عاشقی از افریقا (محمد الفیتوری)
۲۲۶ من همچنان می‌سرایم
۲۲۸ صدای افریقا
۲۲۹ از تجربهٔ درام منظوم (صلاح عبدالصّبور)
۲۳۷ آثار صلاح عبدالصّبور
۲۳۹ از سوکنامهٔ حلاج
۲۴۹ شاعر مقاومت فلسطین (محمود درویش)
۲۵۷ بارانکی نرم در خزانی دوردست
۲۵۹ مزامیر ۳
۲۵۹ صدایی از بیشه
۲۶۱ معناشناسی نام مجموعه‌ها
۲۷۳ ما را از شرّ این شعرها نجات دهید
۲۸۷ متن عربی شعرها
۳۳۵ فهرست راهنما
۳۴۹ مشخصاتِ مراجع

آب در ظروف مرتبطه

یادداشتی برای این چاپ

از روزی که نخستین ترجمه‌های شعر فرنگی، در صورتِ فابل‌های لافونتن، وارد زبان فارسی و عربی شده است یک قرن می‌گذرد. در این قرن شعر فارسی و عربی تحولات شگرفی به خود دیده است. هر کسی با تاریخ ادبیات این دو زبان اندکی آشنایی داشته باشد، به نیکی می‌داند که در تاریخ حیات فرهنگی ایرانیان و عرب‌ها، هیچ قرنی به اندازه قرن بیستم میدانِ دگرگونیهای سریع و چشم‌اندازهای رنگارنگ نبوده است.

در فاصلهٔ اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم که ما با ساده‌ترین صورت‌های شعر فرنگی آشنا شدیم تا ربع سوم قرن بیستم که شعرهای البوت و لورکا، ساخت و صورتهای شعر فارسی و عربی را به تمام معنی دگرگون کرد، شعر این دو زبان، از بنیاد زیر و رو شده است. آنچه در این جا گفته می‌شود فقط جنبهٔ توصیفی دارد و غرض ارزیابی نیک و بدِ این تحولات نیست.

در فاصله این یک صد سال، بیش از آنکه بنیادهای عقلانیّتِ
فرنگی در حیاتِ ما رسوخ کند، صورت‌های بیانِ عواطف و احساساتِ
آنها، در شیوه تعبیرِ هنری ما اثر گذاشته است و در یک کلام می‌توان
گفت: تحولاتِ شعرِ فارسی و عربی، در این قرن، تابعی است از متغیر
ترجمه در این زبانها. حتی ربع آخر قرن بیستم که شعرِ هر دو زبان
دچار آشفتگی و نوعی هرج و مرج شده، دلیلی جز این ندارد که دیگر
الگوی برجسته‌ای از نوع الیوت و لورکا، در شعرِ فرنگی باقی نمانده
است که آثارِ مثبتِ خود را در شعرِ این دو زبان آشکار کند و تحولاتِ
معنوی و صوریِ شعرِ این دو زبان را به کمال بیشتری نزدیک کند. به
همین دلیل، شعرِ مُدِرُن یا پُشت مُدِرُن این دو زبان در سالهای پایانی
قرن بیستم، چنانکه خواهیم دید، دچار سردرگمی و هرج و مرج
است؛ نه صورت تازه‌ای را می‌تواند کشف کند و نه از معنای نوی خبر
می‌دهد. بازیه کودکان کوی است و میدان مکتب‌های خلق
الساعه‌ای که در هر دقیقه می‌توان صدها نوع از آن مکاتب را به
صورت نظری آفرید و نامی شگفت‌آور بر آن نهاد و بر صفحه روزنامه
درباره آن مصاحبه‌ای ترتیب داد و باز روز از نو، روزی از نو.

هم ایرانیان و هم عرب‌ها در گرفتن صورت‌ها و شیوه‌های تعبیر،
موفق‌تر از گرفتن بنیادهای عقلانیّت بوده‌اند. به همین دلیل فاصله‌ای
را که شعرِ فرنگی در سیصد سال طی کرده است، آنها، خام طمعانه،
خواسته‌اند در پنجاه سال پشت سر بگذارند. هر کسی الفبای این‌گونه
مسائل را بداند، به نیکی دریافته است که پایه‌های فلسفی و اجتماعی
فابل‌های لافونتن با مبانی عقلانی و تاریخی شعرِ الیوت، فاصله بسیار
زیادی دارد. به صرف ترجمه کردن و ترجمه را الگوی آفرینش

قراردادن، کار به سامان نمی‌رسد. جوامع ایرانی و عربی، هنوز از مراحل تاریخی عقلانیته که رمانتسم را در ادبیات و هنر به وجود آورد، عبور نکرده‌اند، بنابراین دم از پشت‌مدرن زدن، در حیات فرهنگی آنها، بیش از آنکه شوخی باشد مایه شرمساری است.

آب در ظروف مرتبته در یک سطح قرار می‌گیرد. آنچه در این صد ساله در شعر عرب اتفاق افتاده است عیناً در شعر فارسی نیز روی داده است، با تفاوت‌های مختصری که برخاسته از شرایط متفاوت فرهنگ‌ها و ساختارهای حیات این دو قوم است. تأثیرپذیری پروین و بهار و ایرج، با تفاوت‌هایی، همان تأثیرپذیری نسل شوقی و ایلیا ابوماضی است و تأثیرپذیری فروغ و شاملو و سپهری، همان تأثیرپذیری‌های نسل خلیل الحاوی و البیّاتی و ادونیس است. با فریادی که محمود درویش بر آورده و در پایان این کتاب خواهید خواند، همه خردمندان و شیفتگان فرهنگ ایرانی نیز هم‌صدایی خواهند داشت که در سالهای پایانی قرن بیستم، این هرج و مرج چیست؟ این اباطیل انبوهی که صفحات روزنامه‌ها را هر روز سیاه می‌کند و توجه هیچ کسی را به خود جلب نمی‌کند، اینها چه ربطی دارد به شعر که جوهر حیات فرهنگی اقوام است؟

می‌بینید که با اندک تفاوتی، تمامی آنچه در شعر عرب در قرن بیستم اتفاق افتاده است، در شعر فارسی نیز نظیری دارد. سخن از موج عمومی و جریان‌های اصلی ساخت و صورت‌های شعری است و نه بحث از این که چه کسی «واو» را، نخستین بار، به اول مصراع بُرد و چه کسی برای نخستین بار «واو» را در آخر مصراع نشانید. یا چه کسی به تقلید از طرزی افشار، شاعر ایرانی قرن یازدهم، نخستین بار

مصدر «اویدن» را در نوشته‌اش به کار برده و چه کسی مصدر «توئیدن» را و «شمائیدن» را؛ همان قضیه «اختراع» دو چرخه برای «بار دوم»، بلکه بار سوم، زیرا دکتر تندر کیا، مخترع بار دوم این گونه نوآوری‌هاست.

در آن سوی این بحث‌های لوئیس کودکانه، چشم‌انداز عمومی شعر فارسی و عربی، در این قرن، یکی است و بسیار طبیعی است که آب در ظروف مرتبطة در یک سطح قرار گیرد.

در مقدمه چاپ اول این کتاب یادآوری کرده بودم که این کتاب حاصل مدت کوتاهی است که در سال ۱۹۷۷ در دانشگاه پرینستون در میان بسیاری مشغله‌های دیگر، صرف وقت کردم و یادداشت‌هایی درباره شعر معاصر عرب، با تکیه بر چهره‌های بعد از جنگ جهانی دوم، فراهم آوردم. آن یادداشت‌های تند و شتابان را، از روی دست‌نوشته‌های آشفته من در سال ۱۳۵۸ آقای دکتر جلالی پندری، به صورت کتابی درآورد که در ۱۳۵۹ نشر یافت. اکنون که پس از بیست و چند سال می‌خواهند آن کتاب را تجدید چاپ کنند، دوستان چنین مصلحت دیدند که از هر کدام از این شاعران چند نمونه شعر هم ضمیمه شود و شد. بر روی هم، این چاپ نسبت به چاپ قبل امتیازاتی دارد:

(۱) آقای دکتر مسعود جعفری، از دانشگاه تربیت معلّم تهران، تهذیب سنجیده‌ای از متن به دست داده است که کتاب را چهره دیگری بخشیده است.

(۲) ترجمه شعرهایی، از هر کدام از شاعران نیز ضمیمه این چاپ شده است و در پایان، متن عربی آنها نیز برای مقایسه آورده شده

است. این ترجمه‌ها مربوط به سالهای ۴۷-۱۳۴۴ است که من، قلم‌انداز، در مجله سخن و جهان نو و بعضی نشریات دیگر، به این کار پرداخته بودم. حجم شعرهایی که ترجمه کرده بودم بسیار زیاد است و می‌تواند خود کتاب مستقلى شود. در این جا از هر شاعر به چند شعر بسنده شد. شیوه ترجمه‌ها متفاوت است. گاه موزون است و بسیار آزاد، و گاه نزدیک به اصل. اسلوب عمومی ترجمه، انحرافی دارد از سبک «کاتبین صور اسرافیل» به گفته آن بزرگ.

(۳) فصلی در باب «همانندی‌های شعر نو فارسی و عربی» در میان یادداشت‌های خودم یافتم که در سال ۱۳۴۶ نوشته بودم و بیشتر برای بحثی در سر کلاس درس دکتری ادبیات دانشگاه تهران و جدال با استاد مرحوم دکتر صورتگر که سخت شیفته سنت‌های شعری بود. آن فصل را با همه کمبودهایی که از لحاظ منابع داشت ضمیمه این چاپ کردم.

(۴) سه بخش از فصول این کتاب، صورت ترجمه دارد: نخست فصل «دگرگونیهای شعر معاصر عرب» که نوشته دوست دانشمند آقای دکتر مصطفی بدوی استاد دانشگاه اکسفورد است. بخش دیگر نوشته نزار قبانی شاعر بزرگ عصر ماست، با عنوان «ویژگی‌های شعر امروز عرب» و آخرین فصل کتاب نیز نوشته‌ای است از محمود درویش با عنوان «ما را از شر این شعرها نجات دهید!» که نقدی است بر آنچه به عنوان شعر مدرن و پُست مدرن در شعر عرب، در ربع آخر قرن بیستم، روی داده و شعر را، از تمام وجوه و اجزای طبیعی و جهانی آن تهی کرده است: از معنی و لفظ و تصویر و زیبایی و آرزو و عشق و ایمان و غم و شادی، درست مثل شعرهای رایج در نشریات فارسی همین سال‌ها.

(۵) در سال دوهزار میلادی، که در دانشگاه هاروارد بودم، کتابی درباره شعر معاصر عرب نظرم را گرفت. به بهانه معرفی آن کتاب، فکری را که از سالها در ذهن داشتم به صورت مقاله‌ای ارائه کردم. اصل مقاله کوتاه است ولی روشی که برای رؤیت ژرف‌تر تحولات شعری می‌آموزد می‌تواند به صورت مقالات و کتاب‌هایی گسترش یابد. آن را نیز ضمیمه این چاپ کردم.

(۶) بار دیگر از تمام دوستانی که در شکل‌گیری این چاپ و چاپ قبلی، مساهمت داشته‌اند سپاسگزارم بویژه آقای دکتر یدالله جلالی پندری از دانشگاه یزد و آقای دکتر مسعود جعفری از دانشگاه تربیت معلم تهران و الحمد لله اولاً و آخراً.

تهران، خرداد ۱۳۸۰

ش.ک.

مقدمه

اگر آدم خیلی کمال طلب باشد، در شرایط موجود ایران، موجود بی مصرفی خواهد بود. در کتابخانه دانشگاه پرینستون، هر وقت تصمیم به نوشتن فصلی یا مقاله‌ای می‌گیرم - در هر موضوع که باشد - تنوع مآخذ و مراجع و آسانی دست‌یابی به آنها، مرا، در دایره امکانات محدودی که از لحاظ فهم و شعور و معلومات دارم، به وسواس و کمال‌طلبی دچار می‌کند. وقتی می‌بینم فلان محقق فرنگی برای نوشتن یک فقره از یک مقاله، تا چه شعاعی حوزه وسواس و دقت و کمال‌طلبی خود را توسعه می‌دهد، دلم می‌خواهد یک هزارم آن را رعایت کنم، و آنگاه می‌بینم باید در تمام عمرم، فقط یکی دو فقره بیشتر مطلب بنویسم. از سوی دیگر احساس می‌کنم که ما در فقر عجیبی به سر می‌بریم، از هر جهت. این است که امشب تصمیم گرفتم که در حدود استطاعت و مقدورات خودم چند فصلی در باب شعر معاصر عرب بنویسم و این کاری است که در ایران شروع کرده بودم. آنجا فقدان مآخذ، مجال نوشتن نمی‌داد و اینجا کثرت آن. به هر حال

طرحی که در این لحظه در نظر دارم، که باید آن را ظرف یکی دو هفته - حداکثر - تمام کنم، معرفی مختصری است از جریانات شعر عرب، بیشتر بعد از جنگ جهانی دوم، یعنی نسل شاعرانی که الآن - در ۱۹۷۷ - دور و بر پنجاه سالگی هستند و تقریباً مرکز تمام بحث‌ها در قلمرو شعر جدید عرب به حساب می‌آیند.

با این که من از کودکی با زبان عرب آشنا شده‌ام و حتی قبل از این که فارسی را به درس بخوانم، عربی را به درس خوانده‌ام و در تمامی این عمر سی و شش هفت سال، مطالعاتم در زبان عربی، موازی با فارسی بوده است، ولی باید اعتراف کنم - و اعتراف نکردن خامی و پررویی است در اینجا - که داوری من در باب شعر عرب، جز به اعتبار محتوی نمی‌تواند ارزشی داشته باشد. شعر، هنر زبان است و فقط اهل زبان - آنها که تمام ابعاد و ساحت‌های کلمه را احساس می‌کنند - می‌توانند در باب نیک و بد یک شعر اظهار نظر کنند. یک غیر اهل زبان، هر قدر خوب جوانب تاریخی و اجتماعی و زمینه‌های فکری و محتوایی یک شعر را بررسی کند، به زمینه‌های علم الجمالی و نکاتی که به ساختمان زبان و نظم کلام ارتباط دارد، نمی‌تواند بپردازد و اگر بپردازد رجم به غیب کرده است و بهتر است در این زمینه از خبرگان اهل زبان یاری بجوید.

یادم هست ۱۳-۱۴ سال پیش که به ترجمه نمونه‌هایی از شعر جدید عرب پرداختم و مقداری از آنها در مجله سخن نشر شد، یک روز یکی از شعرای جوان هم سن و سال خودم را - که امروز شهرتی قابل ملاحظه دارد - در خیابان دیدم و بعد از احوال‌پرسی مختصری، تجلیل زیادی کرد از آن ترجمه‌ها و شروع کرد به خواندن یکی از

همان شعرها، از حافظه، و عجیب خوشش آمده بود که ترجمه به نثر را حفظ کرده بود. شعری که او از همه بیشتر پسندیده بود و حفظ کرده بود، از آن یکی از هزاران شاعری بود که در کشورهای عربی هر روز طلوع و غروب می‌کنند و شاید اگر دویست یا سیصد شاعر معاصر عرب بخواهیم نام ببریم، گوینده آن شعر حتی یکی از آن سیصد نفر هم نخواهد بود. من برحسب تصادف کتاب شعرش را دیده بودم (یعنی حضرت خدیو جم به صورت فال و استخاره چند تا مجموعه از بیروت آورده بود که یکی از آنها هم دیوان شعر همان شاعر بود.) و در شعری هم که ترجمه کرده بودم گویا حال و هوای شعر جوری بوده بود که در ترجمه خوب‌تر از دیگران از کار درآمده بود. به هر حال، در نظر آن دوست شاعر من آن قطعه قطعه دلپذیری بود، در صورتی که در متن اصلی و برای خواننده اهل و آشنای عرب زبان ممکن است اثری فروتر از متوسط باشد. قصدم از این نکته این بود که بگویم یک شعر درجه اول، در ترجمه هم یک شعر درجه اول نخواهد بود. برای مثال باید بگویم که شعر اخوان ثالث در ترجمه ممکن است به خوبی ترجمه شعر مثلاً فلان دخترخانمی که تازه چیزهای پریشانی به هم می‌بافد از کار در نیاید. این را من در اینجا (آمریکا) - وقتی شعر معاصر فارسی را تدریس می‌کردم و با شاگردان امریکائیم در باب دقایق آن بحث می‌کردیم - متوجه شدم. تأکید دیگری بر این که شعر، هنر زبان است و فقط در زبان اصلی است که تمام جلوه‌ها و نمایش‌های خود را دارد. مگر این که شعری، از لحاظ فکر چندان قوی و جهانشمول باشد که مثل کارهای دانته و مولوی در تمام زبانها و برای تمام اعصار، بدیع و نو باشد؛ در آن صورت جنبه‌های زبانی

دیگر چندان مطرح نیست، بلکه فکر است که از مرز زبانها می‌گذرد و البته همه کس می‌داند که شعر جدید فارسی از لحاظ فکر چیزی ندارد که از مرز زبانها بگذرد، جز در بعضی کارهای فروغ و سپهری که آن هم در زبانهای فرنگی مشابهات بسیار دارد. شاملو که اوج سحر و ساحری در نظم کلام است و به اعتبار زبان شعر - که جان شعر است - خواننده را به تعجب وامی‌دارد، در ترجمه، هر قدر بکوشند، چیز زیادی بازده ندارد، مگر این که مترجم در زبان ترجمه، خود شاعری باشد به توانایی شاملو در فارسی که متأسفانه زبان فارسی از داشتن چنین مترجمانی فعلاً محروم است و آنهایی که در امریکا یا دیگر کشورها به یادگرفتن فارسی می‌پردازند قصدشان معلوم است و در حدود «حال شما چطور است؟» و «قیمت نفت» و مسائلی از این قبیل تمام می‌شود. هیچ گاه یک ادیب خلاق و شاعر طراز اول فرانسوی یا انگلیسی، این روزها حوصله نمی‌کند فارسی یاد بگیرد. آن وقتی که گوته و روکرت فارسی یاد می‌گرفتند دنیا چیز دیگری بود و شرق مرموز پرده از کارش برکنار نیفتاده بود. می‌خواستم بگویم که شعر هنر زبان است و فقط در زبان اصلی است که قابل التذاذ کامل است و اگر مترجمی توانا باشد، می‌تواند از شعر درجه سوم یک زبان، شاهکاری بیافریند؛ چنانکه مترجم ضعیف و کم‌استعداد می‌تواند شاهکاری را به قطعه‌ای بی‌روح و تکراری و مبتذل بدل کند، کاری که یکی از مترجمان محترم و مشهور سی سال است می‌کند و شعر تمام عالم را از عهد هومر تا سن ژون پرس به زبان انشای دختران نوبل و کلاسه‌های دوره اول دبیرستان بدل می‌کند و بزرگترین شاهکارهای ادبی جهان را هم بدینگونه به فضحیت کشانده است. بگذریم.

منظورم این بود که بگویم من ترجمه خوبی از آن اثر ضعیف کرده بودم ولی در عوض در همان جا چندین شعر از شعرای طراز اول را - شاید - مثله و بی روح کرده بودم.

مقصود این بود که بگویم داوری یک خارجی در باب جوهر یک زبان کار محالی است. و به همین مناسبت است که بسیاری از هموطنان عزیز ما که چند صباحی در فرنگ زیسته‌اند و یک زبان فرنگی را خوب یاد گرفته‌اند، وقتی شعر به آن زبان می‌گویند جز خنده مایه‌ای برای اهل زبان نیست، و این را با شعر فارسی گفتن فلان اردو زبان یا شاعر فارسی سرای عثمانی در قرن دهم هجری نباید اشتباه کرد. مثلاً اقبال لاهوری شعرش از شعر هیچ کدام از معاصرانش در ایران کم ندارد، علت این است که هر کلمه برای متکلمان آن زبان و آن فرهنگ بار فرهنگی و تاریخی و عاطفی دارد. کلمات در شعر فارسی و ترکی و اردو و عربی تقریباً یک نوع بار عاطفی دارند، ولی برای یک شرقی کلمات زبان فرانسه یا آلمانی یا انگلیسی چنان حالتی ندارند. این مسأله در ادبیات کلاسیک اسلامی شمول بیشتری دارد. از وقتی که ما را از یکدیگر جدا کردند و هر لحظه دیوارها بلندتر می‌شود، ما نسبت به کلمات یکدیگر بیگانه‌تر می‌شویم. مقایسه کنید فارسی قرن سیزدهم را با ترکی عثمانی قرن سیزدهم و فارسی امروز را با ترکی امروز ترکیه. اشتراک مفهوم و قدرت ارتباطی کلمات اگر در قرن سیزدهم هفتاد درصد بوده است، الآن هفت درصد است و تا چند سال دیگر صفر درصد خواهد شد.

مثل این که من امشب از غرض اصلی دور افتادم، خواستم فقط بگویم که من در این چند فصلی که خواهم نوشت، به ندرت حق دارم

که از خودم داوری کنم. فقط در حوزه افکار و مضامین شاید بتوانم، اما در باب جان کلام که جوهر زبان و روح شعر است، من هیچ نظری از خود نخواهم داشت.

مشکل عمده‌ای که شخصی مثل من دارد، مشکل انتخاب افراد است. در کشورهای عربی هم حب و بغض‌ها و دسته‌بندی‌های ادبی وجود دارد؛ نه به اندازه ایران، ولی به هر حال هست. هر کس مقاله‌ای یا کتابی در باب شعر معاصر عرب می‌نویسد، در میان چندتن از مشاهیر، مقداری هم از دوستان و رفقای خود را جا می‌زند. به همین دلیل، مصیبتی که در جُنگ‌های شعر معاصر فارسی سالهای اخیر دیده می‌شود، و غالباً مستشرقان را عجیب فریب می‌دهد، برای امثال بنده هم وجود دارد. من اگر بخواهم عقل و شعورم را به دست این جنگ‌ها و مجموعه‌ها بدهم، معرفی‌ای که از شعر معاصر عرب کرده‌ام از نوع معرفی‌ای خواهد بود که مستشرقان یا بعضی از هموطنان ما از شعر معاصر فارسی کرده‌اند، و اساس آن همان جُنگ‌های معلوم الحال خواهد بود. وضع مجلات ادبی هم همین حال را دارد. دسته‌بندی‌های آرش و سخن را در نظر بگیرید و این که هر کدام نسبت به شعرای وابسته به طرف خود، چه نوع سکوت‌ها، بیرحمی‌ها - و حتی از سوی بعضی نشریات، دشنام‌ها - را روا می‌دانستند. در کشورهای عربی هم اوضاع چنین است. اگر در ایران دو یا سه مجله باشد در کشورهای عربی، دست کم دو است - سیصد مجله می‌توان یافت که هر کدام نماینده دسته‌بندی و سلیقه‌ای است. من برای این که فریب دسته‌بندی‌های ادبی رایج در کشورهای عربی را نخورم، از چهار نفر از بزرگترین شعرا و ناقدان مسلم و طراز

اول عرب که در انگلستان و امریکا با آنها آشنا شدم، جدا جدا در سالهای ۱۹۷۴ و ۱۹۷۵ و ۱۹۷۶ خواستار شدم که فقط ده پانزده نفر از شعرایی را که در جریان امروز شعر عرب چهره‌ای مسلم به شمار می‌روند، برای من اسم‌هایشان را بنویسند، و اینها هر کدام روی کاغذی چند تا اسم را دادند. عجیب این که دسته‌بندی را حتی در این معرفی‌گونه‌ها نیز دیدم، ولی در این میان چند شاعر بودند که مورد قبول هر چهار نفر بودند و آنها را قراین دیگر هم تأیید می‌کرد که چهره‌های اصلی هستند. من در این معرفی‌نامه‌ای که قصد دارم بنویسم، بیشتر به توصیف و معرفی کردن همان چندتن - که مسلم عندالکل اند - خواهم پرداخت و فقط در مقدمه‌ای که در باب تحول عمومی شعر عرب می‌نویسم، از دیگران نام خواهم برد. شعرایی که قصد دارم جداگانه در باب آنها چند کلمه‌ای بنویسم عبارتند از:

۱. آدونیس (سوری، تبعه لبنان)

۲. عبدالوهاب البیّاتی (عراقی)

۳. بذّر شاکر السّیّاب (عراقی)

۴. خلیل الحاوی (لبنانی)

۵. صلاح عبدالصّبور (مصری)

۶. نازک الملائکه (عراقی)

۷. محمود درویش (فلسطینی)

۸. نزار قَبّانی (سوری، مقیم لبنان)

۹. الفیتوری (سودانی نژاد مقیم مصر)

چنان که می‌بینید، از میان کشورهای متعدد عربی که از خرد و کلان حدود بیست کشور «مستقل» به شمار می‌روند، این برگزیدگان

منحصر در سوریه و لبنان و عراق و مصر هستند و از دیگر کشورهای عربی کسی را مورد بحث جداگانه قرار نداده‌ام. علتش این است که در کشورهای شمال افریقا، روشنفکران به زبان فرانسه می‌سرایند و می‌نویسند، مثل کاتب یاسین، محمد دیب و ادیس شرایبی^۱ که آنها را باید جزء ادبیات آن زبان دانست. در قسمت‌های شرقی هم رشد فرهنگ بسیار ضعیف بوده است و شعر در عصر ما جوهر فرهنگ است، و فرهنگ را نباید با تکنولوژی اشتباه کرد. وقتی قومی فرهنگ متریقی نداشت، شعر متریقی هم ندارد. آزادی نسبی در این کشورها (عراق، لبنان، سوریه و مصر، تا چند سال قبل) سبب رشد نسبی فرهنگ شده است و همین شعرا را به حاصل آورده است. زبان عرب در همه جا زبان عرب است. استعمار وحدت اعراب را اگر در تمام جوانب از میان برداشته، خوشبختانه در زمینه زبان تاکنون نتوانسته است و همین برای اعراب کافی است. این زبان در جاهایی که آزادی نسبی و فرهنگ متریقی تری وجود داشته است، این چهره‌ها را پرورش داده است.

(۱) مراجعه شود به دراسات فی الادب الجزائری الحدیث، نوشته ابوالقاسم سعدالله، دارالآداب، بیروت، ۱۹۶۶، ص ۹۳ به بعد.

در یک نگاه کلی

با همه کوششهایی که امروز نظام‌های ارتجاعی عرب در جهت واپسگرایی، گاه به نام دین و زمانی به نام عروبت، انجام می‌دهند، شعر زنده و پویای معاصر عرب می‌کوشد که در کنار شعر معاصر جهان گام‌های خود را در راه تکامل استوار کند و امروز روز نمونه‌هایی که از شعر مرفعی عرب در مجلات پیشرو نشر می‌شود، حال و هوای شعر پیشرو همه کشورهای جهان را در خود نهفته دارد. حضور تجربه‌های زبانی و تصویری شاعران آوانگارد فرانسه، و زمینه‌های انسانی شعر شاعران مقاومت در ادبیات امروز جهان، به ویژه در ادبیات اسپانیا و امریکای لاتین با رایحه‌ای از مقاومت مسلحانه مردم فلسطین، همه جا در خلال این شعرها به چشم می‌خورد. شعر امروز عرب در راه جهانی شدن می‌کوشد، چنانکه شعر معاصر فارسی نیز در این راه است. امروز هر تجربه درخشانی که در قلمرو شعر در هر گوشه جهان ظهور کند، اندکی بعد جای خود را در ادبیات مرفعی همه ملل باز می‌کند و بدینگونه دیوار سنت‌ها کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود. اما

یک پرسش برای من هنوز باقی است، چه در مورد شاعران فارسی زبان و چه در مورد شاعران عرب که آیا گشودن تمام دریچه‌های شعر فارسی و عربی به روی تجربه‌های شاعران امروز جهان، بی آن که مخاطبان اولیه این شعرها (فارسی زبانان و عرب زبانان) زمینه‌های فرهنگی لازم را برای جذب این گونه تجارب داشته باشند، تا کجا مجاز است؟ جهاز هاضمه این زبانها، چه مقدار گنجایش و تحمل جذب این تجربه‌ها را دارد؟ برای کسی که نظریه‌ای را تعقیب می‌کند، تکرار و تقلید آن نظریه در جای دیگر، کار دشواری نیست، اما برای کسی که شعر را جوهر فرهنگ و اندیشه و غذای روح انسان می‌شمارد آیا تعقیب این نظریه‌ها، بدون در نظر گرفتن حوزه مخاطبان، به رشد اندیشه و فرهنگ می‌انجامد؟ پرسشی که من همواره از دوستان شاعرم امثال ادونیس و کمال ابودیب، که در جناح مدرنیسم شعر عرب قرار دارند، داشته‌ام. من منکر اصل موضوع نیستم. من ستایشگر این دادوستدهای فرهنگی و هنری‌ام. اگر بازآفرینی تجربه‌های هنری دیگران در زبان فارسی و عربی، غرب‌زدگی است، من ستایشگر این غرب‌زدگی‌ام، اما حد و حدود این کار تا کجاست؟ پاسخی که من خود برای این موضوع یافته‌ام، این است که بگوییم بگذار همه تجربه‌ها را به قلمرو این زبانها دعوت کنند، هر کدام در این زمینه و زمین توانست از بالندگی و رشد برخوردار شود، بی‌گمان خواهد ماند و آن که مناسب حیات در این محیط‌ها نباشد، از میان خواهد رفت. تجربه تاریخی این نیم قرن برخورد آشکار با فرهنگ و هنر غربی بهترین گواه صدق این مدعاست.

از روزی که شاعران پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم به ترجمه منظوم فابل‌های لافونتن پرداختند^۱ تا امروز که تجربه‌های الیوت ولورکا و سن ژون پرس در شعر فارسی و عربی حضور آشکار خود را به ثبت رسانده است، شعر فارسی و عربی صد و هشتاد درجه تغییر ماهیت داده است و در این فاصله چه مایه تجربه‌های ناموفق نیز از کنار شعر این زبانها گذشته، بی آن که هیچ مخاطبی را بتواند به دیدار خویش فراخواند.

بر روی هم، تحولات شعر عرب در قرن اخیر، چنانکه در مورد شعر فارسی نیز این را جای دیگر به تفصیل نوشته‌ام، تابعی است از متغیر آشنایی اعراب با اندیشه غربی و ترجمه نمونه‌های شعری زبانهای فرنگی و بدین گونه نخستین تغییرات در حوزه اندیشه‌ها و عواطف روی داده و سپس در قلمرو تصویرها و سپس در زمینه زبان و شاید آخرین تأثیرپذیری در مقوله موسیقی شعر باشد.

در نخستین برخوردها با تمدن و فرهنگ غرب، شاعران ایرانی و

(۱) از نمونه‌های موفق ترجمه‌های لافونتن در اوایل قرن بیستم، شعر «رنج و گنج» ملک الشعراء بهار است (دیوان بهار، ج ۲، ص ۳۳۰) که در مجله دانشکده به مدیریت بهار (تهران، ۱۲۹۷، ص ۵۰۵، شماره نهم) تحت عنوان «اقتراح: زارع و پسران، ترجمه از فونتن» به مسابقه گذاشته شده و در همان صفحه ترجمه معروف بهار چاپ شده است. قابل یادآوری است که همین فابل لافونتن را جرجس همام (۱۸۵۶-۱۹۲۱) صاحب مدارج القرائه، سالها قبل از بهار به عربی ترجمه کرده بوده است و بعضی از اهل تحقیق تصور کرده‌اند که اصل فکر از همام است و بهار آن را از عربی گرفته است، مراجعه شود به «هنر بهار در صنعت ترجمه» نوشته آقای دکتر سیروس شمیسا در مجله آینده، شماره ۶-۴، سال ۱۳۵۸، ص ۷۱-۲۶۶. در باب سابقه ترجمه به عربی در قرن نوزدهم، مراجعه شود به: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، تألیف جاک تاجر، مصر، دارالمعارف، بدون تاریخ. و در باب سوابق برخورد با فکر و فرهنگ غربی، مراجعه شود به: المؤثرات الاجنبية فی الادب العربی الحديث، لويس عوض، چاپ دوم، ۱۹۶۶.

عرب چنین تصور می‌کردند که تجدد فقط در حوزه معانی و اندیشه‌ها امکان‌پذیر است و ضرورت دارد، چرا که حرمت سنت‌های شعری و سرمشق‌های کلاسیک، به حدی بود که کسی را جرأت تردید در آنها نبود. همه، چه در ایران و چه در کشورهای عربی، می‌گفتند آنچه قدما آفریده‌اند به لحاظ فرم و تکنیک و اسلوب، دارای حد نهایی کمال است و در آن نمی‌توان هیچ تصرف کرد، اما موضوعات را می‌توان دگرگون کرد. به همین دلیل کوشش آنان در آغاز صرف این می‌شد که مضامینی از شعر غربی را در همان «قوالب محترم قدمایی» وارد کنند و شاید ساده‌ترین و چشم‌گیرترین چیزی که به عنوان موضوع نظر آنان را جلب می‌کرد، جانب روایی بعضی از شعرهای فرنگی بود که در آن فکر غربی، یعنی آنچه اساس تعلیم و تربیت غربی را تشکیل می‌داد، منعکس بود مثل فابل‌های لافونتن. اخذ و ترجمه این فابل‌ها که در زبان عربی در پایان قرن نوزدهم آغاز شد و در فارسی در اوایل قرن بیستم، نخستین مصادیق اخذ مضامین شعر غربی بود. اندک اندک با گسترش آشنایی‌ها در حوزه معارف، نمونه‌های دیگری از شعر غربی ترجمه شد که حال و هوای تازه‌تری داشت و آن گرایش به طبیعت و معصومیت‌های فراموش شده بود. این خصوصیت با روحیه‌های ستم کشیده شرقی بسیار هماهنگ شد و به زودی آثار تقلیدپذیری از رمانتیک‌های غرب در هر دو زبان، با قدری تقدم در زبان عرب، آشکار شد و از حق نباید گذشت که رمانتیسم در شعر عرب، یکی-دو نسل از برجسته‌ترین استعداد‌های این زبان را به خود شیفته کرد و عمر آن در تاریخ ادبیات معاصر عرب به حدود سی-چهل سال

می‌رسد^۱ اما در زبان فارسی عمر رمانتیسیم کوتاه‌تر از این بود و چهره برجسته‌ای که انحصاراً به خاطر تجربه‌های رمانتیکش در تاریخ شعر فارسی ثبت شده باشد، نداریم؛ در صورتی که در ادبیات معاصر عرب چندین چهره برجسته از شاعران بین دو جنگ را شاعران رمانتیک تشکیل می‌دهند، چه آنها که در داخل کشورهای عربی شعر سروده‌اند از قبیل: ابوشادی، ابراهیم ناجی، علی محمود طه، و ابوالقاسم شابی و چه آنها که در مهاجرت و در کشورهای امریکای شمالی و امریکای جنوبی از قبیل: میخائیل نعیمه، ایلیا ابو ماضی و رشید ایوب.

مرحله بعدی تحول شعر عرب مرحله‌ای است که پس از دوران رمانتیسیم آغاز می‌شود و شاعران جوان پس از جنگ دوم جهانی در آن حضور دارند: چهره‌هایی که برجسته‌ترین آنها در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته‌اند. بزرگترین ویژگی شعر اینان شاید در تمایزی باشد که در نوع تصویرها و زبان شعرشان به چشم می‌خورد، و در رؤیتی که نسبت به جهان دارند. اگر چه در نگاه نخستین، مسأله موسیقی شعر است که در کارهای اینان جلب توجه می‌کند و به کلی رشته سنت هزار و چهارصد ساله را گسسته است اما در عمق باید پذیرفت که در میان تجربه‌های اینان، آنچه بیش از مسأله رها کردن عروض سنتی دارای کمال اهمیت است، مسأله زبان شعر و خلق فضای جدید و اسطوره‌های نو در شعر است. آنچه در کارهای سیّاب و اقمار او در شعر عرب دیده می‌شود، هم به لحاظ زبان شعر و هم به لحاظ توجه به اسطوره‌ها در شعر، چیز تازه‌ای است که شعر عرب تا

(۱) در باب برخورد شعر عرب با رمانتیسیم انگلیسی و به خصوص شلی، مراجعه شود به مقاله م. عبدالحی در مجله *Arabic Literature*, vol. 3, p. 72.

سالهای پس از جنگ جهانی دوم از آن به کلی بی خبر بوده است. با این دگرگونی در قلمرو خلق اسطوره‌ها و ابداع تصاویری که به لحاظ روابط اجزای تصویر و نیز مواد سازنده عناصر تصویر، به کلی با سنت تصویری شعر عرب مغایر است، شعر عرب وارد مرحله تازه‌ای می‌شود که اگر بگوییم هفتاد تا هشتاد درصد فضای آن غربی است اغراق نکرده‌ایم، اما پذیرفتن اسالیب غربی اگر به لحاظ نوع تصاویر و یا حتی زبان شعر و فضای شعر، متوجه خصایص شعر کشورهای سرمایه‌داری است، بی‌گمان به لحاظ هدف و اغراض شعر، در حال و هوای شعر متمدنی کشورهای پیشرو جهان امروز است، یعنی اگر به لحاظ نوع زبان و شیوه تصویر خود را به ادبیات بورژوازی غرب نزدیک می‌کند، از نظر هدف و حال و هوا و موضوع، کاملاً در جهت نفی سرمایه‌داری و نفی ارزشهای بورژوازی است. نمونه‌های موفق آن شعرهای عبدالوهاب البیاتی و سیاب است.

آخرین مرحله‌ای که شعر عرب را، به نظر من صد درصد غربی می‌کند، حرکتی است که در کارهای شاعران مجله شعر از قبیل توفیق صایغ، محمد الماغوط، انسی الحاج و حتی بعضی کارهای ادونیس و از جوانترها کمال ابودیبا آغاز شده و اینک در مجله مواقف ادونیس نمونه‌های آن را می‌توان ملاحظه کرد. ادونیس در دفاع و توضیح مراحل نخستین ظهور این گونه شعر و نشان دادن ارزشهای حاکم بر شعر قدیم - که اینک تحول یافته و جای خود را به ارزشهای دیگری داده است - به گونه ذیل^۱ داوری می‌کند:

(۱) ادونیس: مقدمة للشعر العربي، بیروت، دار العودة، ۱۹۷۱، ص ۳۰-۱۲۸.

۱. حکمت: (حکمتی که از درون تجربه‌های باستانی عرب، یونان یا هند و ... برخاسته) و درخشان‌ترین وجه آن همان است که در شعر زهیر بن ابی سلمی و ابوالعتاهیه و متنبی و ابوالعلاء معری می‌توان دید. شاعر در این راه، خود آفرینشگر هیچ حکمتی نبود، بلکه آن را که از قبل آماده بود، می‌گرفت و در آهنگ و وزن معینی می‌ریخت اما شاعر معاصر عرب می‌کوشد که جای «حکمت» را به «پرسش» بدهد و «داده‌های قبلی» را به «بحث و جستجو» بدل کند.

۲. جنبه اخلاقی این حکمت‌ها: (از قبیل قناعت، صبر، خضوع در برابر قضا و قدر و سرسپردگی در برابر عرف و عادت‌ها و ...) در شعر عربی قدیم همه جا آشکار است اما شاعر معاصر عرب از این کار سر باز می‌زند و جنبه اخلاقی این گونه حکمت‌ها را به پرسش و بحث می‌کشانند (اضطراب، هراس، نومیدی، امید، آرزو، سرکشی و عصیان جای آن تعالیم و حال و هواها را می‌گیرد).

۳. آخرت، زهد در دنیا: این خصوصیت در تمام جوانب شعر قدیم عرب آشکار است ولی شعر جدید می‌کوشد که متمسک به همین جهان باشد، شعری باشد زمینی و در قلمرو مشکلات انسان بر روی زمین.

۴. نمونه و سرمشق: شعر قدمای عرب، شعر سرمشق‌ها و نمونه‌هاست. شاعر قدیم عرب تمام سعی و کوشش خود را مصروف این می‌کند که خود را به نمونه و سرمشق نزدیک کند. همان چیزی که منتقدان قدیم آن را «عمود شعر» می‌خواندند و سعی‌شان بر این بود که کار شاعران را به میزان نزدیکی یا دوری نسبت به سرمشق‌ها مورد ارزیابی قرار دهند. شاعر امروز عرب سرمشق و نمونه را رد می‌کند.

۵. شکل ثابت: شعر عربی قدیم یک شکل ثابت ساختمانی دارد، ولی شاعر جدید عرب به سوی شکل متحرک گرایش دارد و بدینگونه هر شعر تازه‌ای شکل خاص خود را دارد، بی آن که مسأله وزن یا منثور بودن شعر در این راه ایجاد سد و مانعی کند.

۶. زمان: در شعر قدیم عرب، زمان، حرکتی است به عنوان دورشدنی مستمر و پیوسته از اصل - یعنی «گذشته» و «اکنون» و «آینده» جز انحطاط نسبت به نمونه و سرمشق به حساب نمی‌آید، نمونه‌ای که خود، همان گذشته است. به همین دلیل در شعر کهن کوشش شاعر بر این بود که «اکنون» و «آینده» را حتی المقدور از «گذشته» - که همان اصل و سرمشق است - سرشار کند. پیشرفت از نظری یک شاعر قدیم، عبارت بود از تَشَبُّه به گذشته. کمال کلی، در نظر او، در اکنون یا آینده قابل تصور نبود. شاعر معاصر عرب، زمان «بسته» را رها کرده و زمان «گشایش و تغییر» را می‌سازد، «تاریخ» را می‌سازد.

۷. جنبه غنایی: در شعر قدیم عرب جنبه غنایی شعر کاملاً شخصی و فردی است، ولی شعر جدید روی در یک تجربه کلی در رابطه با انسان و جهان دارد - نوعی جنبه غنایی جهانشمول یا هستی شمول.

۸. معنی شعر: شعر قدیمی عرب یا غناء است و یا تأمل؛ البته در محدوده‌ای جزئی از جهان و زندگی و در محدوده ثابتی از تعبیر. معنای این شعر نیز بر «شکل» استوار است، اما شعر جدید عرب می‌کوشد که تجربه‌ای فراگیر باشد در برابر انسان و زندگی و جهان و معنای آن بر «شکل» استوار نیست. بدین سان است که در این روزگار

ممکن است در بعضی حالات، نثر، شعر شمرده شود. امروز معنای شعر با آفرینش و دگرگون‌سازی همراه است نه با «صنعت» و «وصف»، چنانکه در گذشته چنان بود. در گذشته شعر عبارت از شکل بود و امروز بگونه وضعیّت و یا حالتی درآمده است.^۱

شاید ادبیات کمترزبانی در عصر حاضر، به اندازه ادبیات عرب در معرض هجوم بیانی‌های شعری متفاوت و در معرض برخورد افکار گوناگون قرار گرفته باشد. از حادث‌ترین چپ‌روی‌های مارکسیستی تا دست راستی‌ترین اندیشه‌های بورژوایی در چهل سال اخیر، همه نوع اندیشه‌ها در قلمرو فرهنگ کشورهای عربی نشر و گسترش یافته و در همین لحظه‌ای که من این یادداشت را می‌نویسم صف‌بندی‌های ایدئولوژیک و در نتیجه صف‌بندی‌های هنری و ادبی در درون محافل و نشریات هنری کشورهای عربی به حدی است که در ادبیات کمتر زبانی قابل تصور است زیرا زبان عرب زبان صد و بیست میلیون مردم کشورهای است با شرایط فرهنگی-سیاسی متفاوت و با حکومت‌های متفاوت که اگرچه در پایان خط همگی به یک نقطه می‌رسند اما در انتخاب زبان سیاسی و در نتیجه تلقی از مسأله فرهنگ یکسان نیستند.

لبنان تا ۱۹۷۷ مرکز مرفعی‌ترین فرهنگ‌های عربی بود و در سوریه و عراق فرهنگ کشورهای سوسیالیستی نشر و رواج داشت. مصر هم هنوز از نظر فرهنگی منکر ارزشهای جهان سوسیالیسم نشده بود ولی

(۱) در باب آرای جدیدتر او در دفاع از مفهوم زبان در شعر جدید و رابطه یا عدم رابطه آن با مسأله طبقات، مراجعه شود به: «عشر نقاط لفهم الشعر العربی الجدید»، مواقف، شماره ۲۴/۲۵، صفحات ۵۰۲ و ۲۲۱-۲۱۷.

سانسور دینی (رقابة الازهر) بیش و کم آثار خود را نشان می‌داد و به بهانه ضد دینی بودن جلو بسیاری از نشریات را می‌گرفت و شاعران را وادار می‌کرد تا فقط از اساطیر اسلامی استفاده کنند و نه از اساطیر قبل از اسلام مصر، یا اسطوره‌های ملل قدیم. نشریات مترقی لبنان حق ورود به مصر را نداشتند از جمله مجله موافق. و این چیزی است که من خود در مصر آن را از نزدیک احساس کردم. پس از ۱۹۷۷ من رابطه چندانی با کتب و مجلات و ادیبان عرب نداشتم؛ اگر تغییراتی در این زمینه‌ها روی داده باشد به کلی از آن بی‌اطلاعم. به همین دلیل مشکلات انسان عربی معاصر، در شعر امروز عرب، به گونه‌های مختلف تصویر می‌شود و سانسور دینی (و فقط به قصد مبارزه با مارکسیسم) در مصر و سانسور ملی (باز فقط به همان قصد قبلی) در کشورهای دیگر از پیشرفت بسیاری امور جلوگیری کرده است. با این همه، چنانکه یاد کردم موج عمومی شعر عرب یک موج مترقی است با همه افراط و تفریط‌های موجود در آن؛ افراط و تفریطی که در یک سوی آن شاعران صد درصد سنتی (و در عین حال، گاه قابل احترام، از قبیل: جواهری و بدوی الجبل) قرار دارند و در یک سوی آن موج جوانی که تمام معیارهای گذشته را به کلی نفی می‌کند و شعری می‌سراید صد درصد غربی.

حد معتدل و موفق این گونه شعر که با خلاقیت اصیل همراه است، امروز نمونه‌هایی درخشان، به وجود آورده است که در همه جای جهان می‌تواند خوانندگان خود را داشته باشد. امروز ادونیس و البیاتی، به همان گونه با حقیقت شعر برخورد می‌کنند که سن ژون پرس یا آراگون و یا سپهری و شاملو. مبانی جمال شناسیک شعر عرب

از قلمرو تکرارها و سنت‌های قرون وسطایی به کلی بیرون آمده و شعری به حاصل آورده است که اگر در کنار شعر مدرن اروپا و امریکای لاتین قرار گیرد احساس بیگانگی نمی‌کند، بی آن که رنج‌های انسان معاصر را در کشورهای عربی نادیده گرفته باشد. در واقع، شعر حقیقی چیزی جز این نیست و شاعران حقیقی آنهایی هستند که شعرشان از مرز زبانها می‌گذرد مانند الوار، آراگون، ناظم حکمت، نرودا، برشت، ماچادو و لورکا.

همانندی‌های شعرِ نو فارسی و عربی

شعر معاصر عرب، به علت جهات اشتراک و اوضاع مشابهی که ملت‌های عربی زبان با اوضاع اجتماعی و فرهنگی ما دارند، با شعر معاصر ما دارای مشابهاتی است که از چندین جهت قابل مطالعه و یادآوری است و ما در این مجال می‌کوشیم برخی از این مشابَهت‌ها را با نظری انتقادی نشان دهیم.

قبل از هر چیز، می‌توان شعر معاصر عرب را - از نظر تحولات ادبی این زبان - به دو دوره تقسیم کرد:

دورهٔ نخستین

دوره‌ای که شاعران با حفظ سنت و نگاهداشت نظام فنی شعر قدیم، می‌کوشند اندیشه‌های تازه‌ای را - به خصوص با توجه به نیازمندی‌های اجتماعی - مورد بررسی قرار دهند و در شعر خویش منعکس کنند و ما به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت. این دوره مشابه است با ادبیات آغاز مشروطیت در ایران تا سال‌های مقارن

شهریور ۱۳۲۰. شاعران این دوره ادبیات معاصر عرب که مشاهیر آنها عبارتند از احمد شوقی (مصری) بارودی (مصری) جمیل صدقی الزهاوی (عراقی) از جهاتی قابل سنجش‌اند با شاعران دوره مشروطیت ما و دوره بعد از آن مانند ادیب الممالک، بهار، پروین اعتصامی و رشید یاسمی.

دوره جدید

که با تحولات سریع اجتماعی و همراه شدن با جنبش‌های ادبی معاصر و تا حدی آشفتگی بازار نقد ادبی و از میان رفتن سنت‌ها همراه است و نتیجه تماس مستقیم شاعران عرب با ادبیات معاصر جهان است. این دوره که از حدود سال‌های ۱۳۲۰ در ایران و جنگ جهانی دوم (در کشورهای عربی) آغاز می‌شود، هنوز همچنان ادامه دارد. تصویر آشفته‌ای از این تحول را در صفحات مجلات ادبی هر دو زبان و دیوان‌های شعر نسل جوان هر دو زبان هر روز می‌بینیم و به تفصیل درباره آن سخن خواهیم گفت.

شاعران نوپرداز عرب، یعنی نسل جوان آن، از هر جهت در وضعی مشابه وضع شاعران نوپرداز ما قرار دارند که برای نمونه از صلاح عبدالصبور (مصری) ا.ع. حجازی (مصری) عبدالوهاب البیاتی (عراقی) و بدر شاکر السیاب (عراقی) و ادونیس (لبنانی) می‌توان نام برد که از جهاتی یادآور شاعران نوسرای زبان فارسی هستند مانند ه. ا. سایه (هوشنگ ابتهاج)، سیاوش کسرای، م. امید (مهدی اخوان ثالث)، فروغ فرخ‌زاد، احمد شاملو (ا. بامداد) و دیگر شاعران امروز که در قالب‌های جدید با توجه به امکانات زبان قدیم و

ادبیات کهنسال و سرشار ایران، کارهای قابل خواندن دارند و شعرهای موفق سروده‌اند.

ویژگی‌های شعری دورهٔ اوّل

در همان دوره‌ای که ما جنبش مشروطیت و پیکار آزادی‌خواهی داریم، اعراب نیز - با تفاوت شرایط اجتماعی و محیط‌های مختلف جغرافیایی - همین تلاش را به عنوان رهایی از قلمرو فرمانروایی عثمانی دارند و این دو جنبش اجتماعی همانگونه که حاصل ادبی مشابهی دارند از نظر ریشه‌های مشترک و واحد نیز قابل مقایسه‌اند. حتی می‌توان در میان این جنبش‌های اجتماعی چهره‌های مشترکی را یافت که در هر دو سوی تحول و انقلاب اجتماعی تأثیر داشته‌اند.

نمونهٔ این چهره‌ها - که در هر دو جنبش اجتماعی تأثیرشان آشکار است - یکی سید جمال‌الدین اسدآبادی است که در تحولات اجتماعی ایران تأثیر بسیار داشته و دست پروردهٔ او میرزا رضای کرمانی - در نتیجهٔ تأثیر بسیار از گفته‌های سید و پذیرفتن اندیشه‌های او - به قتل ناصرالدین شاه قاجار، که دورهٔ پنجاه سالهٔ سلطنتش اوج استبداد در قرن اخیر است، همت گماشت و با کشتن او یکی از عوامل اصلی انقلاب مشروطیت را به وجود آورد.

در مصر هم شیخ محمد عبده تحت تأثیر تربیت فکری سید جمال‌الدین اسدآبادی توانست مقدمات جنبش استقلال و آزادی خواهی ملل عرب را فراهم آورد.

«اعلان دستور» و رژیم تازه از طرف عبدالحمید عثمانی در ۲۴ ژانویه ۱۹۰۸ م. آغاز شد. البته بیداری ملل عرب در فواصل زمانی

مختلف آغاز شده است. مثلاً لبنان به علت موقعیت جغرافیایی خاص خود از قرن شانزدهم با اروپا در تماس بوده و این روح در او زودتر از دیگر ملل عرب دمیده شده است و مصر به علت لشکرکشی ناپلئون در سال ۱۷۹۸ با روح تمدن جدید آشنا شد و ناپلئون در آنجا مدارس تأسیس کرد و دو مجله به زبان فرانسه در آنجا نشر یافت. و با روی کار آمدن محمد علی پاشا در ۱۸۰۵ دسته‌ای از محصلان را به اروپا فرستادند تا در رشته‌های مختلف به تحصیل بپردازند.^۱

عوامل نهضت در مجموع عبارتند از تأسیس مدارس جدید در لبنان و مصر و سوریه همانگونه که تأسیس مدارس جدید از قبیل دارالفنون در ایران چنین تأثیری داشت. تأسیس روزنامه‌ها و مجلات سیاسی و ادبی که در کشورهای عربی نمونه‌اش الهلال و المقتطف و الاهرام است و در ایران مجموعه روزنامه و مجلاتی است که از عهد مشروطیت داشته‌ایم و نمونه‌های خوب آن روزنامه ادب از ادیب الممالک فراهانی است و در دوره بعد مجله دانشکده که استاد ملک الشعراء بهار آن را منتشر می‌کرد.

حاصل این دو جنبش بزرگ اجتماعی پیدایش شاعرانی است که از راه و رسم ستایشگری و مدیحه‌سرایی به تنگ آمده‌اند و برای شعر قلمروی به سود انسانیت و مردم خواستارند.

در قلمرو ادبیات عرب این شاعران عبارتند از احمد شوقی، الشاعر القروی (رشید سلیم الخوری)، ایلیا ابوماضی در دوره بعد و جبران خلیل جبران و چند شاعر دیگر. و در ایران کم و بیش ادیب

(۱) تاریخ الادب العربی، حنا الفاخوری، طبع بیروت، ص ۸۸۴

پیشاوری و بهار و عارف و کمی بعد فرخی یزدی و پروین اعتصامی و رشید یاسمی. خصوصیت مشترک شعر این شاعران وفاداری نسبت به قالب‌های شعر کلاسیک است و ناگفته پیداست که گذشته ادبیات این دو زبان نیز با یکدیگر کاملاً قابل مقایسه است به خصوص از نظر قالب‌های شعری و قواعد عروض و قافیه و صنایع بدیعی و امثال آن. شاعران دوره مشروطیت (و پس از آن تا شهریور ۲۰) می‌کوشند در قالب شعر عنصری و منوچهری و فرخی سیستانی و ناصر خسرو، مسائل اجتماعی دوران و احساسی را که از نیازمندی مردم روزگار خود دارند، بیان کنند. در زبان عرب نیز شاعرانی که یاد کردیم این کوشش را در قالب شعر بُحتری و ابوتمام و متنبی بازگو کرده‌اند. برای نمونه در شعر معاصر عرب این قصاید شوقی که به اقتفای استادان شعر قدیم عرب سروده شده قابل یادآوری است:

ابوتمام: السیف أصدقُ انباءً من الكتب
 شوقی: الله اكبر كم في الفتح من عجب
 ابن زیدون: اضحى التنائى بدیلاً من تدانینا
 شوقی: یا نائح الطلح اشباه عوادینا^۱

و در شعر معاصر ما این قصاید بهار که به اقتفای استادان ادب قدیم سروده است قابل یادآوری است:

آشفَت روز بر من ازین رنج جان‌گزای
 بخشای بر من ای شب آرام دیرپای^۲

(۱) احمد شوقی (در مجموعه شعراءنا) ج ۴، ص ۳۸، بیروت، ۱۹۶۵

(۲) دیوان بهار، ج اول، چاپ اول، ص ۳۳۹

که استقبال از قصیده مسعود سعد است به مطلع:

نالَم به دَل چو نای من اندر حصار نای
پستی گرفت همت من زین بلند جای^۱

و یا قصیده:

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او^۲

که استقبال قصیده منوچهری است به مطلع:

فغان ازین غراب بین و وای او
که در نوا فکندمان نوای او^۳

و در دیوان بهار و شاعران مشابه او بسیاری از قصاید دیده می‌شود که به استقبال اساتید قدیم سروده شده و اغلب جنبه اجتماعی دارد و مضمون آنها بیرون از مضامین مدح و ستایش و پند و اندرزهای سنتی و زهد و تصوّف است که شاعران گذشته اغلب بدان پرداخته‌اند. از این مقوله است قصیده صورتگر در فتح دهلی که استقبال قصیده فتح سومنات فرّخی است و مضمونی وطنی و تاریخی دارد.

هر دو دسته از شاعران با رعایت تمام دقایق اسلوب شعر قدیم کوشیده‌اند از نیازمندی‌های زندگی جدید و معانی تازه سخن بگویند. این وفاداری به اسلوب کهن در هر دو زبان نتیجه دو خصوصیت است که به آن خواهیم پرداخت. به تدریج با کم رنگ شدن این دو

(۱) دیوان مسعود سعد، چاپ رشید یاسمی، ص ۵۰۳

(۲) دیوان بهار، ص ۷۴۰ (۳) دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، ص ۷۲

خصوصیت، گرایش شاعران به شیوه‌های تازه و دوری از اسلوب کهن هر روز روشن‌تر جلوه می‌کند. در دوره بعدی (بعد از جنگ دوم) شاعر جوان عرب از قالب شعر امرؤ القیس و شاعران دوره عباسی ناگهان به دامن اندیشه‌های تازه الیوت و الوار و ازراپاوند می‌افتد^۱ و تمام خصوصیات گذشته خویش را به فراموشی می‌سپارد. همین خصوصیت در ادبیات نسل جوان ما نیز دقیقاً با وضع مشابهی دیده می‌شود و شاعر جوان ایرانی در فاصله کمتر از نیم قرن، بلکه در فاصله یک ربع قرن، قالب استوار قصاید منوچهری و ناصر خسرو را رها می‌کند و از سن ژون پرس و الیوت (در قالب و معنی) تقلید می‌کند.

علت این که در دوره نخست (یعنی ادبیات مشروطیت در ایران و ادبیات دوره نخستین استقلال عرب از قلمرو فرمانفرمایی عثمانی) شاعران هر دو زبان به قالب‌های کهن وفادار مانده‌اند عمدتاً دو امر است:

نخست پیوند خاص اجتماعی و روحی که شاعران آن نسل با ادب کلاسیک خود داشته‌اند، یعنی همانگونه که ادیب پیشاوری و ادیب الممالک و بهار در ایران با سنت شعر کهن ایران پرورش یافته‌اند، در قلمرو شعر عرب نیز احمد شوقی و بارودی و حافظ ابراهیم و دیگران با سنت شعر ابوتّمّام و بُحتری و متنبی پرورش یافته‌اند.

از سوی دیگر، آشنایی این نسل، در هر دو زبان، با ادبیات اروپایی

(۱) رجوع شود به مجله سخن، شماره ۲، سال ۱۷، مقاله «ویژگیهای شعر معاصر عرب»، ترجمه نگارنده این سطور.

بسیار اندک بوده و اغلب از راه ترجمه است. همچنین سرمشق‌های اروپایی مورد توجه این نسل اغلب شاعرانی بوده‌اند از قبیل هوگو و آلفرد دوموسه که هم زبان شعری آنها (در اصل و ترجمه) برای شاعران ایرانی و عرب قابل احساس و مأنوس‌تر است و هم قالب شعری آنها دارای نظام ثابت و استواری است که مبتنی بر سنت شعر قدیم اروپایی است و خواهیم دید که با از میان رفتن این دو خصوصیت (به طور تقریبی) شاعران نسل جوان هر دو زبان یکباره نظام قدیم شعری خود را رها می‌کنند.

مضامین شعری این دوره

در هر دو زبان، از جنبه‌های تصویری و نوع خیال شاعران - به علت اختلاف خصوصیات قومی و تربیتی و جغرافیایی - که بگذریم، زمینه کلی مضامین شعر یکسان است و در تمام آنها مسائل قومی و ملی مطرح است. همانگونه که جستجو برای آزادی بیشتر در شعر بهار و قصاید او احساس می‌شود، در شعر احمد شوقی، بارودی، حافظ ابراهیم و زهاوی و دیگران نیز این تأثیر آشکار است و مسائل تربیت و نو شدن در برابر ورزش‌های نسیم تمدن فرنگی از قبیل مسأله آزادی زن و تربیت دختران و تلاش برای رسیدن به کاروان تمدن جدید، مضامین کلی شعر هر دو زبان را تشکیل می‌دهد. در شعر فارسی پروین اعتصامی می‌گفت:

دامن مادر نخست آموزگار کودک است

طفل دانشور کجا پرورده نادان مادری^۱

و حافظ ابراهیم می‌گفت:

کیست که به تربیت بانوان همت گمارد در شرق — چرا که راز
درماندگی این است

مادر، مدرسه‌ای است که چون آماده شود ملتی نجیب و بزرگوار
پرورش یافته است. مادر، استاد استادان نخستین است که مآثرشان
همه آفاق را فرا گرفته^۱

قانون اساسی و «حکم دستوری»، به مانند فرمان مشروطیت، تأثیر
بزرگی در بیداری احساس ملیت و هشیار شدن در برابر پیشرفتهای
غرب داشت که شاعران را، در هر دو زبان، به طرح مسائل تازه‌ای در
شعر خویش واداشت و بر روی هم این مسائل را می‌توان در این
بخشها محدود کرد:

۱. دعوت به زندگی جدید براساس علم. رصافی شاعر عراقی
می‌گوید:

ای جوانان دانش پژوه برخیزید
که لبان وطن با شما تبسم می‌کند
و آماده دانش شوید — نه آماده شمشیر چرا که دانش تنها وسیله این
روزگار است^۲

و در شعر فارسی دوره مشروطیت شعرهایی که از این مقوله است
خود چندین دیوان بزرگ را فرا می‌گیرد از آن جمله فرخی یزدی است
که می‌گوید:

(۱) حافظ ابراهیم، در مجموعه شعراءنا، شماره ۵، بیروت، ۱۹۶۵
(۲) الاتجاهات الادبیه فی العالم العربی الحدیث، تألیف انیس المقدسی، بیروت، ۱۹۶۳،
ص ۲۰۶

تا نشود جهل ما به علم مبدل
پیش ملل بندگی ماست مسجل^۱

یکی از خصوصیات مشترک شعر این دوره توجه به پدیده‌های زندگی جدید از قبیل ماشین و هواپیما و اختراعات تازه است و شاعران با الهام از این پدیده می‌کوشند معانی تازه‌ای ابداع کنند که نمونه‌اش را در ادبیات فارسی در شعرهای رشید یاسمی داریم از جمله قطعه‌ای که در خطاب به هواپیما می‌گوید: تو چگونه به اوج آسمان رفتی و این قدرت را به دست آوردی و او پاسخ می‌دهد که چون هوا را زیر پا گذاشتم و بر هوا چیره شدم این مرتبه را یافتم و شاعر از این گفته هواپیما نتیجه می‌گیرد که انسان باید بر هوای نفس خویش تسلط پیدا کند:

زان روز که بر هوا شدم چیر
من یافتم این هواکشایی
گر تو به هوات غالب آیی
آید فلکت چو خاک در زیر^۲

۲. حمله به مفسد ناشی از تمدن جدید. یکی دیگر از مضامین کلی و مشترک شعر این دوره فارسی و عربی مسأله حمله به مظاهر تمدن جدید است و می‌بینیم که اغلب شاعران هر دو زبان تمدن فرنگی را محکوم می‌کنند با این که در جهت دیگر مردم را به سوی آن دعوت می‌کردند. شبیبی از شاعران عراقی می‌گوید:

می‌پندارند که این قرن، قرن رهیافتگی است، شایسته‌تر آن که نامش

(۱) دیوان فرخی یزدی، ص ۴۰ (۲) دیوان رشید یاسمی، ص ۳۴، چاپ ابن سینا

را قرن گمراهی بگذارند. نیرنگ و دروغ و سخت‌دلی و بیدادگری است؛ آیا جهان متمدن این است؟^۱

و در شعر فارسی نیز این مضمون فراوان دیده می‌شود و تا دوره ما در شعر شاعران نسل جدید نیز این شکوه و شکایت هنوز هست که این قرن، قرن وحشت و اضطراب است، قرنی است که انسان از «مدار ماه» برگزشته ولی از «قرار مهر» و محبت به دور است.^۲

۳. خصوصیت مشترک دیگر توجه به زندگی طبقه زحمت‌کش و تهیدست است، احمد فارس الشدایق می‌گوید:

[افی الحق ان یشقی الفقیر بعیشه

و ذوالمال فی شرالغواية یسرف]

آیا شایسته است که فقیر در زندگانی خویش بدبخت بماند و صاحب مال در پلیدی گمراهی خویش اسراف ورزد؟^۳

و این مضمونی است که در شعر شاعران دوره مشروطیت و امتداد آن تا چندین سال قبل وجود داشت و نمونه صریح و پرشور آن را در دیوان فرخی یزدی و پروین اعتصامی دیده‌ایم. دفاع از کار و رنج، این شاعران را به سرودن شعرهای بسیاری واداشته حتی با ردیف‌های «رنجبر» و «کارگر».^۴

در مجموع، مضمون کلی شعر این دوره در ادبیات هر دو زبان جامعه انسانی است با تمام مظاهری که به تازگی در آن قابل رؤیت است و شاعران بسیاری خطابشان را از فردیت به اجتماع گرایش

(۱) الاتجاهات الادبیه، ص ۲۳۷ (۲) آخر شاهنامه، ۴۲

(۳) الاتجاهات الأدبیّة، ص ۲۳۷

(۴) دیوان پروین اعتصامی، ص ۸۳، چاپ پنجم و دیوان فرخی یزدی، ۴۹

داده‌اند و دیگر طرف خطاب شاعر معشوق خیالی یا امیری، خانی، یا وزیری نیست. طرف خطاب آنها انسان است و ملت و از این روی می‌کوشند که این ملت را هر چه زودتر از اعتقادات فاسد دنیای خویش که قرن‌ها به مانند زنجیری بر دست و پای او پیچیده بوده است رهایی بخشند و آزاد کنند. شاعر به مانند یک پیشوای اجتماعی خود را موظف می‌داند که با زبان شعر، مردم را به پیش فراخواند و ملت را سازنده سرنوشت خویش معرفی کند و اندیشه‌های قضا و قدری را از مغز او بیرون کشد، چنان که در شعر عرب برای نمونه از این قطعه شابی باید یاد کرد که می‌گوید:

هرگاه ملتی اراده آن داشته باشد که زندگی کند سرنوشت ناگزیر
است که فرمان او را بپذیرد و شب ناگزیر از صبح خواهد شد و زنجیر
ناگزیر خواهد گسست^۱

و در شعر فارسی این گونه شعر فراوان داریم که نمونه‌اش را در شعر لاهوتی و فرخی یزدی بیشتر از دیگران می‌توان یافت. چنانکه فرخی گفته:

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت
حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت^۲.

ویژگی‌های شعری دوره دوم

دوره دوم شعر در هر دو زبان، تقریباً از سال‌های نخستین جنگ بین‌الملل دوم آغاز می‌شود و با این که کم و بیش نمونه‌هایی از تازگی

(۱) الشابی، به قلم عبداللطیف شراره، ص ۵۷، بیروت، ۱۹۶۵

(۲) دیوان فرخی یزدی، ۱۱

در قالب و فرم را که شاعران دوره جدید در بست پذیرفته‌اند در دوره قبل هم می‌توان سراغ گرفت اما شیوع و همه جانبه شدن این مسأله در این عهد آغاز می‌شود.

نمونه‌هایی که از شکستن قالب‌های شعری پیش از این سال‌ها داریم مانند کوشش‌های نیمایوشیج در ادب فارسی و بعضی تلاش‌های جبران خلیل جبران و ایلیا ابوماضی در شعر عرب حالت استثنایی دارد و نوعی تک روی به شمار می‌رود چرا که شاعران همزمان آنها همگی طرفدار قالب‌های شعری قدیم‌اند.

اما ظهور اصلی این راه و رسم، در حقیقت از سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم و یا سال‌های مقارن با آغاز آن شروع می‌شود که هر دو ملت با مسائل تازه‌ای از نظر اجتماعی روبرو هستند. دیگر این نسل آن نسلی نیست که به تمام سنت‌های شعر قدیم خود وفادار بماند و همان حرف‌های دوره قبل را تکرار کند، نسلی است که در برابر ورزش‌های مستقیم شعر و اندیشه جهانی قرار گرفته و می‌خواهد خود را با تمام آنچه در ادبیات سرزمین‌های غرب وجود دارد هماهنگ کند.

بحران روحی این نسل، دیگر مشروطیت و ظواهر آزادی و مسائل شعری آن دوره نیست بلکه تموجات احساس همه انسان‌های قرن خویش را نمایش می‌دهد و دیگر برای او چندان مطرح نیست که خود در چه شرایطی است، برای او جنبش ملت کنگو و الجزایر خود موضوع شعر است چنان که در شعر نسل امروز ایران حسن هنرمندی از کشته شدن لومومبا در افریقا متأثر می‌شود و می‌گوید:

من گریه تو می‌شنوم در خروش موج
 من شیون تو می‌شنوم در غریو باد
 ای بی‌تو روی هر چه پلیدان سیاه باد^۱

و شاعر جوان مصر احمد عبدالمعطی حجازی هم در این موضوع
 می‌سراید:

می‌رفتم، می‌رفتم و ماه گریه می‌کرد
 و بادها شیون می‌کردند
 و شاخه‌های درخت بر آشیانه مرغان فرود آمده بود
 و سینه خاک سرشار نوحه بود
 و چهره لومومبا در دیدگاه من...^۲

و از این رو موضوعات شعری نسل جوان در هر دو زبان موضوعات
 روز جهان است.

با توجه به این خصوصیات اجتماعی و نیازهای قرن می‌بینیم که
 دیگر شاعر این نسل معتقد است که نمی‌تواند با موازین ادب قدیم
 خود (که آن را چهارچوبه‌ای می‌بیند محدود برای گریستن بر اطلال و
 دمن یا ستایش امیری، خانی و حداکثر بیان حالتی عاشقانه و مکرر)
 آنچه را که در این روزگار احساس می‌کند بازگو کند و همین وسعت
 قلمرو نیازها او را به جستجوی قالب‌های شعری جدید می‌کشاند که
 نمونه‌های آن را در ادبیات امروزی هر دو زبان داریم و حتی از نظر
 قالب نیز این دو ادب قابل مقایسه‌اند.

در شعر نسل امروز عرب، چنان که در شعر نسل امروز ایران،

(۱) مجله علم و زندگی، دوره جدید، شماره ۳

(۲) لم یبق الا الاعتراف، دیوان شعر احمد عبدالمعطی حجازی، چاپ بیروت، ۱۹۶۵

کوشش برای رهایی از موسیقی محدود قالب‌های کهن نتیجه‌هایی به بار آورده است و شاعران جوان ایرانی یا عرب هر دو می‌کوشند با توسعه دادن محور عروضی قدیم خود موسیقی وسیعی برای شعر خویش به وجود آورند.

آنچه نیمایوشیج در ادب ما ارائه داد و اینک قالب اصلی شعر نسل جوان را تشکیل می‌دهد همان است که در ادب نسل جوان عرب نیز بی‌هیچ اختلافی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

حاصل این تجدد در فرم خود قابل مطالعه است همان گونه که علّت گرایش شاعران به قوالب جدید شعر نیز باید با دیده انتقادی و دور از هرگونه تعصبی مورد نظر و بررسی قرار گیرد.

قالب‌های شعر قدیم ما با قالب‌های شعر قدیم عرب تقریباً برابر است، البته با اندکی اختلاف از قبیل بعضی اختیارات عروضی و آزادی‌هایی که شاعران عرب از قدیم برای خود قائل بوده‌اند و شاعران ایرانی آن را مُخَلّ به موسیقی شعر دانسته‌اند.^۱ ناگزیر از یادآوری این نکته هستیم که ادیبان عرب به سنت گذشته خویش می‌پنداشتند که شاعر باید به هنگام سرودن قصیده از همان شیوه شاعران عصر جاهلی شروع کند و حتی گریه بر اطلال و دمن را بعضی شرط قصیده دانسته‌اند^۲ و در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتاب‌های ادبی فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعری بگویی نخست قافیه را در نظر بگیر. ابن رشیق

(۱) از همین جهت است که عبید زاکانی که خود مردی ادیب و شاعر و آشنا به زبان عرب بوده است می‌گوید: «الناموزون: شعر عربی»، کلیات عبید، ص ۳۲۷.

(۲) رک: مقدمة الشعر و الشعراء، ابن قتیبه، به تصحیح احمد محمد شاكر، چاپ قاهره، ۱۳۶۴.

قیروانی صاحب کتاب معروف العمده می‌گوید: «بهتر است که شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.»^۱ و صاحب عیارالشعر می‌گوید: «باید اول مضمون را به نثر بنویسد و الفاظ و قوافی و وزن مناسبش را آماده کند، هرگاه بیتی مناسب آمد بنویسد و همین طور بیت بیت با اندیشه در قافیه‌ها بگوید بی آن که شعر را مرتب کند و ... بعد آنها را به ترتیبی منظم سازد»^۲ و این همان دستوری است که صاحب المعجم در کتاب خود آورده است.^۳

به عقیده شاعران نسل جوان هر دو زبان که در مقالات خود این نکته‌ها را در مورد قالب شعر قدیم یادآور شده‌اند،^۴ تصویری که ادیبان و ناقدان و شاعران ایرانی و عرب از قصیده و مفهوم آن داشته‌اند باعث شده است که شعر در محدوده مضامین معینی همیشه بماند و موسیقی یک نواخت عروض بر آن حاکم باشد. با تحولات اجتماعی و پیدایش نیازهای روحی جدید که جولانگاه آزادی برای اندیشه و خیال می‌طلبید، معتقد شدند که قالب قصیده، و به طور کلی قوالب شعر قدیم فارسی و عربی، دیگر مجالی برای بیان تمام احساس‌ها و اندیشه‌ها نیست؛ از این روی کوشیدند با حفظ موسیقی شعر قالب‌های تازه‌ای را به وجود آورند.

این قالب‌ها در هر دو زبان در آغاز چندان دور از حدود قوالب

(۱) العمده، ابن رشيق قیروانی، به تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، ج اول، ص ۲۱۰

(۲) عیارالشعر، ابن طباطبای، ص ۵-۶ (۳) المعجم، چاپ دانشگاه، ص ۴۴۷

(۴) رک: از شاعران جوان ایران مقاله م. امید در مجله هیرمند، شماره سوم «هماهنگی و ترکیب» و از شاعران جوان عرب مقاله علی احمد سعید (ادونیس) در مجله الدراسات الادبیه، بیروت، سال سوم و مقاله «ویژگیهای شعر امروز عرب» از نزار قبانی، ترجمه نگارنده در مجله سخن، شماره دوم، سال ۱۷

قدیمی نبود و چه بسا که نوعی تفنن به شمار می‌رفت، اگر چه آزادی بیشتری به شاعر می‌داد مثل شعر «شباهنگ» بهار و چند قطعه از ایرج و رشید و صورتگر و پروین و نمونه نخستین آن شعر معروف دهخداست با مطلع:

ای مرغ سحر چو این شب تار
 بگذاشت ز سر سیاهکاری
 وز نفحه روح بخش اسحار
 رفت از سر خفتگان خماری
 بگشود گره ز زلف زر تار
 محبوبه نیلگون عماري
 یزدان به کمال شد پدیدار
 و اهریمن زشت خو حصار ي
 یاد آرزو ز شمع مرده یاد آرا^۱

و در شعر عرب بهترین نوع و معروف‌ترین آنها شعر معروف «الطلاسم» ایلیا ابوماضی است که از این نظر تازگی دارد و چنین آغاز می‌شود:

جئتُ، لا اعلمُ من این، ولكنی اتيتُ
 ولقد ابصرتُ قُدّامی طریقا فمشیت
 و سَأَبْقَى سائراً ان شئت هذا ام ابیت
 کیف جئت؟
 کیف ابصرت طریقی؟
 لستُ ادری^۲

در این شعر با همه تنوع شکل و آزادی که شاعر داشته باز هم

(۱) دیوان دهخدا، به کوشش دکتر محمد معین، ص ۲

(۲) الجداول، دیوان شعر ایلیا ابوماضی، بیروت، ۱۹۶۵، ص ۱۳۹

حدود عروض قدیم را رعایت کرده و اعتدال و میانه‌روی را از دست فرو ننهاده است. ولی پس از این دوره با شاعران نسل جوان دامنه این نوجویی به جایی رسید که در هر دو زبان شاعران جوان مفهوم وزن عروضی را توسعه دادند و پیش از این بدان اشاره کردیم. این گسترش اوزان عروضی برای عرب شاید سابقه ذهنی بیشتری داشت و آن وجود موشحات و ازجال اندلسی است که در قافیه‌بندی و کوتاه و بلند کردن مصراع‌های شعر آزادی بسیاری به شاعر داده است.^۱

در ادبیات ما نیز این کار در هر دو سوی (هم کوتاه شدن مصراع‌ها و هم بلند شدن آن) سابقه داشته است. این که مصراع را از معمول (یعنی بیش از چهار رکن عروضی مثلاً فاعلاتن یا مستفعِلن) بلندتر کنند، در بحر طویل - که از قرن دهم در ادبیات ما سابقه داشته^۲ - نمونه دارد و از نظر کوتاه کردن آن هم شعرهای مستزاد - از قرن چهارم و پنجم در رباعیات ابوسعید (منسوب به او) و دیوان مسعود سعد سلمان - در ادبیات ما خود نمونه دیگری است.^۳

ازین روی شکستن قالب‌های عروضی در شعر هر دو زبان سوابقی آشنا داشت و به اعتقاد شاعران نسل جوان ایرانی و عرب، این نیاز و ضرورت روزگار بود که شاعران را به توسعه این قالب‌ها وادار کرد. نیازمند به توضیح نیست که در این قالب‌ها شاعر یکی از بحور قدیم را

(۱) رک: فن التوشیح، از دکتر مصطفی عوض الکریم، بیروت، ۱۹۵۹ و فی الادب الاندلسی از دکتر جوده الرکابی، دمشق، ۱۹۵۵

(۲) رک: «تحقیق در بحر طویل فارسی»، از مهدی اخوان ثالث، در مجله فرهنگ، سال ۱۳۴۰

(۳) رک: مقدمه شهریار بر سیاه مشق، دیوان غزلیات ه.ا. سایه، چاپ ۱۳۳۳، تهران

(مثلاً رمل یا هَزَج را) برمی‌گزینند و با توجه به تمام دقایق عروض و حفظ زحاف و علت‌ها به سرودن شعر می‌پردازد، ولی به هنگام سرودن، خود را در انتخاب تعداد افاعیل آزاد می‌گذارد، بدین گونه:

فاعلاتن فع

فاعلاتن فاعلاتن فع

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

فاعلاتن فع

فع

یعنی از کوچک‌ترین رکن (= فع مزاحف فاعلاتن) تا گسترده‌ترین شکل ترکیب افاعیل بحر رَمَل، به میزان نیازمندی شاعر در لحظه سرودن به آوردن کلمات (مثلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ... فاعلاتن ... فع) مصراع‌ها را طول می‌دهد و این شکل - در توضیحی که شاعران نسل جوان هر دو زبان درباره آن می‌دهند - به نسبت نیازمندی و احساس شاعر همواره در تغییر است اما از موج کلی و بحر عروضی رمل مزاحف هرگز تجاوز نمی‌کند.

برای نمونه یکی از شعرهای عروض جدید را از زبان فارسی می‌آوریم و با مشابه آن در عروض جدید عرب می‌سنجیم. در بحر رمل مزاحف عروض جدید از م. امید:

این شکسته چنگ بی‌قانون

رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر

گاه گویی خواب می‌بیند

خویش را در بارگاه پرفروغ مهر

طرفه چشم‌انداز شاد شاهد زردشت

با پریزادی چمان سرمست
در چمنزاران سبز و روشن مهتاب می‌بیند^۱

که تمام مصراع‌ها با (فاعلاتن ... فع) تقطیع می‌شوند^۲ و در شعر عرب
از بدر شاکر السیّاب می‌خوانیم:

يَمْدُونُ اعْنَاقَهُمْ مِنَ الْوَفِّ الْقُبُورِ يَصِيحُونَ بِي: ان تعال!
نداء يشق العروق، يهز المشاش، يُبْعِثُ قَلْبِي رَمَاداً
«اصيل هنا مشعل في الظلال
تعال اشتعل فيه حتى الزوال»^۳

که در بحر متقارب مزاحف (فعولن ... فعول ...) است و می‌بینیم که هر
دو شاعر با توسعه قالب شعر، ارکان عروضی و دقایق فنی را دقیقاً
حفظ کرده‌اند و از بحر اصلی خارج نشده‌اند.

امتیازی که عروض جدید - به عقیده شاعران جوان هر دو زبان -
دارد و خصوصیتی که به شعر فارسی و عربی می‌بخشد، آزادی است
که در جهت بیان احساس شاعران می‌دهد. و ما می‌بینیم که در قصاید
قدیم شاعر از هر شاخه‌ای به شاخه‌ای می‌رفت و به خصوص در
قصاید عرب پریشانی مضامین در حدّی بود که هر دو سه بیت و
گاهی هر بیت از دنیایی سخن می‌گفت و امروز در شعر نسل جوان هر
دو زبان وحدت اندیشه و طرح مشخص اندیشه شاعر به روشنی
احساس می‌شود. برای نمونه قصاید تازه شاعران معاصر ایران،

(۱) آخر شاهنامه، م. امید، چاپ دوم، انتشارات مروارید، تهران

(۲) درباره وزن شعر نو رجوع شود به مقالات م. امید در پیام نوین، سال ۱۳۴۰

(۳) از منزل الاقنان، مجموعه شعر بدر شاکر السیّاب، بیروت، ۱۹۶۳، ص ۱۶

به خصوص اخوان ثالث (م. امید) همگی دارای وحدتی استوارند چنانکه در قصاید آخر شاهنامه (طلوع) و زمستان (چاوشی) می‌خوانیم^۱ و اینک مجال آوردن یک یک آنها نیست. در شعر معاصر عرب قصیده «الطلاسم» ایلیا ابوماضی (اگر چه وی در این قصیده فقط در انتخاب قوافی آزادی داشته ولی از نظر عروض تابع مقررات عروض قدیم است) و از نسل جدید و تازه نفس شعر عرب، قصیده‌های نوآئین صلاح عبدالصبور و ا.ع. حجازی و عبدالوهاب البیاتی و بدر شاکر السیاب^۲ همه و همه قابل یادآوری است. وحدت ذهنی شاعران جوان در قصاید جدید کاملاً محسوس است و اینک برای نمونه ترجمه یکی از قصاید ابوالعلاء معری را - که در شعر عرب به داشتن اندیشه و فکر معروف است - می‌آوریم تا برای خواننده روشن شود که چه قدر این مرد متفکر به علت تسلط قافیه بر او، پریشان و پراکنده اندیشیده است. اینک ترجمه قصیده او به مطلع:

عَلَّانِي فَاَنْ بِيضِ الْأَمَانِي
فَنِيَتْ وَالظَّلَام لَيْسَ بَفَانٍ^۳
جام پیاپی دهیدم که سپیده‌دمان آرزوها رفت
اما تیرگی از میان نمی‌رود
اگر شما مهربانی دوستان را از خاطر برده‌اید

(۱) رجوع شود به کتاب زمستان، تهران، ۱۳۳۵ و آخر شاهنامه، چاپ دوم، ۱۳۴۵ و از این اوست، تهران، ۱۳۴۵ از همین شاعر.

(۲) نمونه‌هایی از شعر نسل جوان عرب به ترجمه نگارنده این سطور در مجله سخن، شماره ۲، دوره هفدهم، سال ۱۳۴۷ چاپ شده برای نمونه و مقایسه می‌توان بدانجا رجوع کرد.

(۳) رک: شرح دیوان ابوالعلاء المعری [به جای: ابی‌العلاء]، چاپ تبریز، بدون تاریخ.

مرا از یاد مبرید

چه بسا شبها که به زیبایی چونان بامدادان بود
اگر چه طیلسانی سیاه بر دوش افکنده بود
که ما در آن شبها به شادخواری پرداختیم
آنگاه که چشم ستاره حیران مانده بود
چه بسا که خواستیم آن روزگاران را بستاییم
اما به جای آن به نکوهش این روزگار — که در آن هستیم —
پرداختیم

ماه بدر بود و شب جوان
گویی این نه من بودم که گفته بودم:
«شب من، این شب، گویی عروسی است از زنگیان
که گردنبندی از مروارید بر خویش آویخته»^۱
خواب از چشمان من گریخته
بدانسان که آرامش خاطر از قلب مردمان هراسان
گویی هلال عاشق پروین است
و آن دو، اینک، برای وداع آغوش گشوده‌اند
یاران من آنگاه که در خیزاب تیرگی فرو رفتیم
و ستاره فرقدان می‌تافت
گفتند که ما غرفه شدیم — چگونه آن دو ستاره
که خود در تیرگی شب غرقه‌اند، ما را نجات خواهند داد
و ستاره سهیل که به رنگ گونه معشوق بود
و همچون دل عاشق می‌تپید
تنها همچون شهبازی تک به میدان آمده
گویی هم‌نبرد می‌طلبید

(۱) این قسمت تضمینی است از شعر خودش در جای دیگر.

با دیدگانی سرخ شده می‌نگرد
 آنسان که مردمان خشمگین می‌نگرند
 شمشیر دشمنان او را به خون کشیده
 و ستاره «شعریان» بر او به رحمت گریسته است
 دو گام او در پس پشت او قرار دارند
 و او در دنباله همچون کوشنده‌ای است که قدم ندارد
 آنگاه که تیرگی شب پیرشد و از هجران هراسید
 و سفیدی موی خویش را به زعفران رنگ بست
 سپیده بر «نسر واقع» شمشیر کشید
 و او برای پریدن بال گشود
 و چه مایه سرزمین‌ها که من در سپیده دم دروغین
 بدانجا درآمدم در میان گاوهای وحشی و گرگ‌ها
 و چشمان رکاب من چشمه‌هایی را
 نظاره می‌کرد که پلک نداشتند

از خون علی و دو فرزندش
 بر چهره روزگار دو نشانه است
 که آن دو در پایان شب دو سپیده‌اند
 و در آغاز آن، دو شفق
 در پیراهن روزگار به جای مانده‌اند
 تا به روز رستاخیز در پیشگاه خداوند به دادخواهی برخیزد

ای فرزند کسی که در «بدر» سپاهیان را
 در هم شکست ...

و ابوالعلا در اینجا بی‌هیچ مناسبتی به مدح ممدوح می‌پردازد و
 می‌بینیم که اندیشه‌های پراکنده و وصف‌های مختلف را فقط به علت

وحدت قالب شعر، در کنار هم گنجانده است. برای خواننده فارسی زبان نمونه قصاید اساتید قدیم که این پریشانی نظم فکر در اغلب آنها دیده می‌شود نیاز به یادآوری ندارد. کافی است یکی از دواوین شعرای قدیم را برای نمونه باز کند. در صورتی که در شعر جدید، و آثار نسل جوان، چه در زبان فارسی و چه در زبان عربی، وحدت فکر کاملاً رعایت می‌شود. البته نباید پریشان‌گویی جوان‌های ناآگاه و یاوه‌سرای بی‌استعداد را با کوششهای موفق و ارجمندی که بعضی جوانان آزموده و مستعد در هر یک از دو زبان انجام داده‌اند به هم آمیخت. شاعران خوب عرب، در نسل جوان تا آنجا که نویسندۀ این سطور دیوان‌های ایشان را دیده و می‌شناسد عبارتند از:

صلاح عبدالصبور (مصری)

عبدالوهاب البیاتی (عراقی)

بدر شاکر السیاب (عراقی)

ا.ع.م. حجازی (مصری)

خلیل الحاوی (لبنانی)

ادونیس (سوریه)

و بسیاری دیگر که مجال نقد و بررسی شعرشان در این مقال نیست و از جهات مختلف شعرشان وجوه مشابهاتی دارد با شعر شاعران خوب جوان ما که به نظر من عبارتند از: ا.بامداد، م. امید، فروغ فرخ‌زاد، ه. ا. سایه، سیاوش کسرای، و چند شاعر دیگر.

نتیجۀ بحث

نتیجۀ‌ای که از این گفتگو می‌توان گرفت این است که آب در ظروف

مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد و تحولات ادبی در شعر هر دو زبان، یک پدیده طبیعی است و زائیده نیازمندی اجتماع و آشنایی با شعر و ادبِ فرنگی. هر قدر شعاع این آشنایی گسترش یابد، میدان این تازه‌جویی‌ها پهناورتر می‌شود. نباید از آشفتگی این میدان - که هر بی‌استعدادی خود را شاعر می‌شمارد و یاوه‌های خود را به گونه شعر در کتابها و مجلات به چاپ می‌رساند - هراسید، بلکه باید با دقت و هوشیاری، خوب و بدِ کار را سنجید و شاعران جوان را راهنمایی کرد تا هر چه بهتر بتوانند با بهره‌بردن از استعداد خویش نمونه‌های درخشان‌تری را عرضه کنند.

تهران، خرداد ۱۳۴۶

دگرگونیهای شعر معاصر عرب^۱

همه می‌دانند که شعر معاصر عرب، همچون دیگر شاخه‌های ادب این زبان در دوران جدید تدریجاً و به کندی شکل گرفت. این شعر نتیجه درگیری میان ارزشهای قرون وسطایی - که تا پایان قرن هجدهم بر جهان عرب حکمفرما بود - و ارزشهای فرهنگی تازه‌ای بود که ملت عرب از اروپای جدید - پس از برخورد با اروپا، در نتیجه حمله فرانسه^۲ به مصر - به دست آورده بود. و بی‌هیچ گمان داستان این

(۱) این مقاله ترجمه مقدمه‌ای است که دکتر مصطفی بدوی بر کتاب برگزیده شعر معاصر عرب، چاپ بیروت، ۱۹۶۹ نوشته. مترجم در جستجوهایی که در این باب داشت، این مقاله را در حجم اندکی که دارد بسیار فشرده و پرمطلب تشخیص داد و به ترجمه آن پرداخت. توضیحاتی که در پایان افزوده شده، همگی از آن مترجم است و در حدودی است که برای خواننده فارسی زبان، در بعضی موارد، لازم می‌نماید. نویسنده مقاله، دکتر مصطفی بدوی، استاد دانشگاه اکسفورد و متخصص در ادبیات انگلیسی است. نوع انتخاب و داوریهایش نشان‌دهنده هوش و اطلاع اوست.

(۲) حمله ناپلئون به مصر در ۱۷۹۸ نقطه تحولی است در بسیاری از زمینه‌های سیاسی و اجتماعی مصر و در نتیجه بسیاری از سرزمینهای عربی. وضع مصر قبل از حمله ناپلئون بسیار عقب افتاده و رقت‌آور بود و مردم از هر جهت بی‌خبر و خواب‌آلود.

برخورد - دست کم در خطوط گسترده آن - برای خواننده عرب زبان شناخته است.

کافی است به این نکته اشاره شود که در همان هنگام که مبلغان اروپایی و امریکایی آیین مسیح، اندیشه اروپایی را در لبنان نشر می دادند، فکر اروپایی به مصر نیز داخل شد. این مسأله نتیجه غیرمستقیم و غیرارادی اصلاحات محمدعلی پاشا^۱ بود که هیچ غرضی نداشت جز استفاده از صنعت جدید اروپا، آن هم به قصد تقویت سپاه خود و به خاطر تحقق بخشیدن به مقاصد نظامی خویش.

در میان دسته های جوانان عرب که در گروه های آموزشی، برای فراگرفتن اسرار صنایع جدید، به اروپا فرستاده می شدند، بعضی با گذشت زمان تا حدی از این ارزشهای فرهنگی و فکری - که پیوند استواری با این صنایع داشت - متأثر شدند. با این همه، اقتباس شیوه های ادبی اروپا هنگامی آغاز شد که زمان درازی از اخذ صنایع اروپایی و حتی اخذ شیوه های تفکر اروپایی گذشته بود.

شاید شگفت آور باشد که بگوییم عربها تا مدتی دراز از فکر سیاسی اروپایی متأثر بودند اما از ادب اروپایی، از شعر و داستان و نمایشنامه متأثر نشدند. اما هر که در این مسأله تأمل کند چیزی که موجب شگفتی باشد نمی یابد، زیرا پذیرفتن ادبیاتی بیگانه - که کاملاً

(۱) محمدعلی پاشا (۱۷۷۰-۱۸۴۹) مؤسس آخرین سلسله پادشاهی در مصر. اصلاً از مردم آلبانی بود و بیسواد، در چهل و پنج سالگی خواندن و نوشتن آموخت. وی در دفاع از حکومت عثمانی با حکومت سعودی در حجاز درگیرهای بسیار داشت و اقدامات چشم گیری در حوزه اخذ تمدن فرنگی در مصر انجام داد. تاریخ تحولات اجتماعی و ادبی در مصر، با نام او همراه است.

از آنچه در ادب خود بدان خوگر شده بودند دور بود - دشوار می نمود؛ چرا که ادبیات فرآورده فرهنگی بسیار پیچیده‌ای است که از جزئیاتی بسیار دقیق حاصل شده و برای احساس آن، تنها شناخت کامل و مستقیم زبان بیگانه‌ای که بدان زبان نوشته شده، کافی نیست بلکه برای کسی که روی بدان ادب می آورد لازم است که آن تمدن بیگانه را در خویش احساس کند تا نوع حساسیت او دگرگون گردد و ازین راه با فضای جدید هماهنگ شود. حتی باید دوباره از نو آماده شود، تا قدرت راستین پذیرش این فرآورده ادبی را داشته باشد. این نکته را هم باید افزود که عربها هنگامی که با تمدن جدید اروپا آشنا شدند، خود، در حوزه ادبیات، بی میراثی نبودند، بلکه به عکس احساس می کردند که دارای میراث فرهنگی و ادبی بسیار ثروتمندی هم هستند که هر روز توجه و اهمیت بخشیدن به آن میراث افزونتر می شد و بر اثر کوشش محققان و خاورشناسان، از پرده فراموشی بیرون می آمد. از این روی بود که عربهای مغرور به میراث خود، لازم ندانستند که اندیشه‌ها و احساسات خود را در اسلوبهایی غیر از اسالیب ادب کلاسیک عرب بریزند.

اما عوامل تازه دیگری هم در این جا به چشم می خورد که با گذشت زمان روی در افزونی داشت و سرانجام سبب شد که تغییر کاملی در طرز دید روشنفکران عرب درباره شعر، و ادب به طور کلی، به وجود آید. از میان این عوامل باید به طور ویژه از رشد تعلیم و تربیت جدید سخن به میان آورد؛ تعلیماتی که به تدریج جای تعلیمات کلاسیک دینی را که در مدارس و مؤسسات مذهبی رواج داشت - و اساس آن بر تعالیم قرون وسطایی استوار بود - می گرفت و

نیز باید از افزونی نسبت تحصیل کرده‌ها و گسترش چاپ و رونق مطبوعات و روزنامه‌ها یاد کرد که در نتیجه سبب گسترش زبان گردید و آن را به گونه وسیله‌ای برای ادای مقصود انسان معاصر درآورد. همچنین از رشد جنبش ترجمه و نقل و گسترش آفاق آن باید سخن گفت که از مرز موضوعات علمی و صنعتی گذشت و آثار ادبی را نیز شامل شد و سرانجام باید از نشر اندیشه‌های سیاسی غرب سخن گفت که موجب پیدایش جنبشهای ملی گردید و در نتیجه تمایل به ایجاد نوعی ادبیات میهنی جدید در زبان عرب به وجود آمد، به جای این که تنها به ادب کلاسیک عربی اکتفا شود.

در نتیجه این عوامل به هم آمیخته بود که با گذشت زمان - و در هر جای به تناسب خود - شیوه‌های ادبی جدید اروپایی، اندک اندک، جانشین ادبیات کلاسیک عرب شد. اگر اکنون به ادبیات معاصر عرب توجه کنیم و آن را با ادبیات قرن هجدهم یا نیمه اول قرن نوزدهم مقایسه کنیم تفاوتی آشکار در میان آنها خواهیم یافت. زیرا شکل‌های رایج و حاکم بر ادبیات برجسته، در آن روزگار عبارت بود از مقامه و قصیده کلاسیک، با همان هدف‌های شناخته شده‌ای که ناقدان قرون وسطی آن را در «مدیح» و «رثاء» و «فخر» و «هجاء» و «غزل» و «توصیف» و «اخلاق» محدوده کرده بودند. اما امروز نمایشنامه، داستان، داستان کوتاه و مقاله را در نثر داریم (و اینها شکل‌هایی است که در ادب کلاسیک ما شناخته نبوده و آنرا مستقیماً از غرب گرفته‌ایم). اما در زمینه شعر، آنچه امروز سروده می‌شود، به شدت تحت تأثیر شعر غربی است و هیچ ارتباطی با شعر کلاسیک ندارد. با زوال پدیده‌هایی از مقوله امیر و والی - که شاعران را به دربار خویش

فرا می خواندند و عطایای بسیار بدیشان می بخشیدند تا ایشان را ستایش کنند و کارهای آنان را تحکیم کنند و نامشان را جاودانه، آن هدفهای کلاسیک شعر از قبیل مدیح نیز که قرنهای فرمانروا بود، از میان رفت. امروز جای امیر را طبقات متوسط ملت گرفته و شاعر و ادیب از خلال مجلات و کتابها که گسترش تعلیم و تربیت و گسترش چاپ سبب توسعه آنها شده است، طبقات متوسط ملت را مخاطب قرار می دهند.

در نتیجه این امور بود که ادبیات عرب، شعر و نثر، اندک اندک آن صبغه اشرافی خویش را از دست داد و موضوعات عمومی یا مسائلی که اکثریت مردم به آن توجه دارند، جای آن هدفهای کلاسیک را گرفت. به جای مقامه یا رساله‌ای که عالمی برای عالمی دیگر می نوشت، و به جای شعر فخر و مدیح، امروز، داستانهای اجتماعی نجیب محفوظ^۱ یا نمایشنامه‌های توفیق الحکیم^۲ را داریم که مسأله‌ای از مسائل اجتماعی را بررسی می کند یا شعرهای البیاتی و السیاب و عبدالصبور را داریم که حاشیه‌ای است بر مسأله‌ای از مسائل زندگی، خواه سیاسی و خواه اجتماعی.

این دگرگونی که در شکل و موضوع ادبیات به وجود آمد سبب

(۱) داستان‌نویس بزرگ مصری (متولد ۱۹۱۲) که آثارش به اغلب زبانهای زنده جهان ترجمه شده است. او در سال ۱۹۸۸ جایزه ادبی نوبل را به دست آورد. نجیب محفوظ رمانهای بسیاری دارد که از آن جمله می توان قاهره نو، خان الخلیلی، سراب، آغاز و انجام و میرامار را نام برد.

(۲) نمایشنامه‌نویس بسیار معروف مصر (متولد ۱۸۹۸) که در نسل خود، موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس عرب به شمار می‌رود. آثارش به اغلب زبانهای زنده جهان ترجمه شده است. معروفترین آثار او عبارت است از غارنشینان، سلیمان حکیم، شهرزاد و سلطان سرگشته.

شد که در مفهوم ادبیات و وظیفه شاعر و ادیب نیز دگرگونی حاصل شود. امروز، دیگر، شاعر و نویسنده عرب خود را صنعت کاری نمی‌شناسد که با کلمه سروکار دارد، چرا که احساس شاعر و نویسنده شخصاً، خواه از نظر سیاسی و خواه از نظر روانشناسی، رشد کرده و بالیده است، همانگونه که احساس او نسبت به مکان و وظیفه او نسبت به جامعه‌ای که بدان وابسته است رشد و نمو کرده است. از این روی، خواننده از وی توقع دارد که دارای رسالتی خاص باشد و طهارت هنری را در شخصیت خویش تحقق بخشد و بازرگانی نباشد که کالای سخن خویش را در معرض بیع هر کس که بهای بیشتری بپردازد، قرار دهد و در خدمت مسأله‌ای از مسائل درآید که حقیقتاً ایمانی بدان ندارد.

بنابراین، صداقت و صمیمیت هنرمند، امروز، مهمترین شرطی است که شاعر و ادیب باید از آن برخوردار باشند. از این روی می‌بینیم تمام آثار ادبی امروز ما، شعر و نثر، یا مستقیم و صریح و یا از رهگذر رمز و اشاره، همه مسائلی را که امروز خاطر اعراب را در نتیجه برخورد و درگیری با غرب به خود مشغول می‌دارد، در خود منعکس می‌کند. از این قبیل است جستجو از عوامل سازنده ملیت عرب و انسان عربی در روند تمدن جهانی؛ تمدنی که با سرعت چشم به هم زدن در حال دگرگونی است. البته این جستجوگری پیچیدگیها و زمینه‌های روانی مبهم خاص خود را دارد و همراه با تأملها و تحلیلها و سنجشها و پریشانیهای فراوان است.

این است طرحی بسیار کوتاه از وضع ادبی موجود ما و این آخرین مرحله‌ای است که ما در دگرگونیهای تاریخ ادبی خود به آن

رسیده‌ایم، و بی‌گمان اشتباه بزرگی خواهد بود اگر متوقع باشیم که این وضع را در آغاز قرن نوزده و حتی نیمهٔ اوّل این قرن می‌داشتیم.

شعر عرب، پس از برخورد اعراب با غرب، روزگاری دراز به همان راهی که در قرن هجدهم می‌رفت ادامه داد؛ همان تقلید و عدم اصالت و حرص بر مبالغه و افراط در استخدام صنایع لفظی و بازی با کلمه که در مصر بر شعر شیخ حسن عطار^۱ و علی سید درویش^۲، مثلاً، حاکم بود، در شام نیز بر شعر پطرس کرامه^۳ و حاج عمر انسی^۴ فرمانروا بود. موضوعات شعری این گروه نیز همان هدفهای کلاسیک بود، از قبیل مدیح حاکمان و تقریظ برای دوستان و ماده-تاریخ با اسلوب منظوم رکیکی که از هر نوع عاطفه‌ای تهی بود. تصویرهای شعری نیز تقلید صرف بود که از رهگذر دید و تجربهٔ اصلی حاصل نشده بود، تشبیهاتی که در هر قصیده پشت سر قصیدهٔ دیگر می‌توان دید: چهرهٔ معشوق همچون ماهتاب است، دندانهایش مروارید، خرامیدنش چون آهو است و قامتش چون درخت بان^۵ و نگاهش مثل

(۱) شیخ حسن عطار (۱۷۷۶-۱۸۳۵) اصلاً از مردم مراکش بود ولی در قاهره متولد شد و در همین شهر درگذشت. مدتی متصدی مجلهٔ الوقایع المصریة بود و بعدها شیخ الازهر شد. علاوه بر دیوان شعر، مجموعهٔ منشآت او هم باقی است که چاپ شده است.

(۲) علی بن حسن، معروف به درویش (۱۷۹۶-۱۸۵۳) شاعر و ادیب مصری، شاعر دربار خدیو مصر، عباس اول، بود. علاوه بر دیوان شعرش که چاپ شده، آثاری در ادب از او باقی است.

(۳) پطرس کرامه (۱۷۷۴-۱۸۵۱) از شاعران سوریه، متولد حمص. زبان ترکی را خوب می‌دانسته و در استانبول یک چند مترجم بوده است. دیوان شعرش چاپ شده است.

(۴) عمر انسی (۱۸۲۱-۱۸۷۶) شاعر و ادیب لبنانی. کارش قضاوت بود. دیوان شعرش چاپ شده است.

(۵) درخت بان، در شعر عربی، همان نقشی را دارد که سرو در ادبیات فارسی دارد. نمایندهٔ قامت معشوق است.

تیر جانشکار تا پایان این بازی. و هیچ تفاوتی میان این دسته از شاعران و شاعران قرن هجدهم از قبیل: عبدالله ادکاوی^۱، مصطفی دمیاطی^۲، یا صلاحی^۳ وجود نداشت. حتی در میان ایشان کسی نبود که به پایگاه شیخ حسن بدری حجازی^۴ برسد که دست کم در اوایل قرن هجدهم مقداری نظم اجتماعی سروده است.

حقیقت امر این است که دو پیشرو اصلی جنبش ادبی عرب، عبارتند از: شیخ ناصیف یازجی^۵ و محمود سامی بارودی^۶ و خصوصیت بارز اسلوب ایشان در بازگشتی است که آگاهانه به سبک شاعران کلاسیک قرون وسطی، به خصوص عصر عباسی، دارند. سهمی که یازجی در این جنبش دارد، بیش و کم یک سهم منفی

(۱) ادکاوی، عبدالله بن عبدالله (۱۶۹۲-۱۷۷۰) ادیب مصری معروف به مؤذن. تألیفات بسیاری در حوزه ادب کلاسیک عرب دارد. دیوان شعرش نیز باقی است.

(۲) دمیاطی، مصطفی بن علی (۱۸۷۰-۱۹۴۰) ادیب و فقیه و روزنامه‌نویس. از نویسندگان مجله‌الازهر و فارغ‌التحصیل دارالعلوم. چند سال در پاریس بود و بیشتر به کار وکالت دعاوی می‌پرداخت.

(۳) محمد بن رضوان، معروف به ابن الصلاحی (۱۷۲۷-۱۷۶۶) شاعر مصری از مردم اسیوط.

(۴) ظاهراً منظور نویسنده حسن بن علی بدری، (وفات ۱۷۹۹) از شاعران سوریه است که علاوه بر دیوان شعر آثار دیگری در حوزه ادبیات از او باقی است.

(۵) ناصیف بن عبدالله یازجی (۱۸۰۰-۱۸۷۱) از بزرگترین ادیبان و شاعران قرون اخیر عرب. متولد کفرشیم در لبنان و متوفی در بیروت. آثار او شهرت و انتشار بسیار دارد و اغلب چاپهای متعدد شده است.

(۶) محمود سامی البارودی (۱۸۳۹-۱۹۰۴) اصلاً چرکسی‌نژاد است. در مدرسه نظامی قاهره تحصیل کرد و از افسران ارتش مصر بود و در وزارت خارجه اشتغال داشت. فارسی و ترکی و انگلیسی را خوب می‌دانسته. وی یکی از سرداران نهضت ملی مصر به شمار می‌رود. در جنگ مصر و انگلیس، انگلیسی‌ها او را به سیلان تبعید کردند و در ۱۹۰۰ مورد «عفو» واقع شد و به میهن خویش بازگشت.

است؛ زیرا یازجی از اصالت و تخیل سرشار، برخوردار نبوده است. با این همه خدمتی بزرگ به شعر عرب کرده است، زیرا در تصفیة زبان شعر و شستشوی آن از مبالغه و افراط در صنایع و تصنع سهمی دارد. همانگونه که وی با آگاهی کاملی که از راز و رمزهای زبان داشت، از سستی رایج در زبان شعر - که میراث دوران انحطاط بود - نیز کاست و مقداری از پختگی در عبارت را دیگر بار به زبان شعر عرب بازگردانید. با همه تسلطی که یازجی بر زبان داشته، باز باید او را یک شاعر مقلد محض بشماریم، شاعری که مقلدانه همه تصاویر شعری خود را از صحرا می گیرد و در آثار او کوچکترین نشانی از این که شاعرش در قرن نوزدهم می زیسته، نمی توان یافت. شعری است که صنعت و تقلید قدما بر سراسر آن سایه افکنده و هیچگونه پیوندی میان شعر یازجی و تجربه های وی در زندگی اجتماعی وجود ندارد و فاقد تجربه هایی عاطفی است که نبض زندگی در آن تپش داشته باشد.

اما وضع بارودی، درست برخلاف یازجی است. زیرا وی توانایی آن را داشته که میان تجربه های شخصی خود و زبان شسته و پاک شاعران عصر عباسی، امثال متنبی^۱، پیوندی برقرار کند، آن هم با

(۱) ابوالطیب احمد بن حسین متنبی (۳۵۴-۳۰۳ ه. ق.) یکی از دو سه شاعر طراز اول تاریخ ادبیات عرب، و به عقیده بسیاری از ناقدان، بزرگترین شاعر عرب زبان. بسیاری از ابیات او به علت بلندی معانی و حسن بیان و ایجاز و فشردگی ضرب المثل است. در کوفه متولد شد. چون در بادیة سماوه دعوی پیغمبری کرده بود و جمعی بدو گرویده بودند، به متنبی (کسی که خود را به پیغمبری زده، دعوی نبوت دارد) معروف شد. از روزگار او تا امروز در ادب عرب، هیچ شاعری به اندازه او مورد نقد و تحلیل و بحث و مقایسه قرار نگرفته است. بکارش در بسیاری جهات شبیه سعدی است. در این اواخر کتابی توسط یکی از فضلالی عراق به نام دکتر حسین علی محفوظ نوشته شد که نویسنده مدعی بود سعدی بسیاری از معانی و اندیشه های خود را از متنبی گرفته است و تا حدی هم این دعوی او قرین حقیقت بود.

شیوه‌ای که گاه گاه محیطی را که در آن زیسته تصویر کرده است. بارودی توانسته است در آثار خوب خود، نوعی از شعر به وجود آورد که خالی از صنعت است و تصویری نیرومند و مستقیم از ذهنیات تند و شخصیت جوشان اوست. از این روی، حقاً، نهضت شعر جدید عرب با بارودی آغاز می‌شود زیرا اوست که شعر را از مرحله بازی با کلمات و اندیشه‌های کودکانه فراتر برد و در آثار خویش به تجربه‌های مستقیم و شخصی خود پرداخت و بدینگونه، پس از قرن‌ها انحطاط که گریبانگیر شعر عرب بود و پس از بیماری‌های گوناگون - که از همه خطرناکتر تفنن و پستی معانی بود - بار دیگر میان شعر و زندگی پیوندی برقرار کرد.

کلاسیک‌ها

هنگامی که می‌کوشیم تا راهی را که شعر جدید عرب در تحول خود پیموده، دریابیم احساس می‌کنیم که شعر جدید تاکنون چند مرحله را پشت سر گذاشته است، مراحلی که هر کدام از دیگری به نحوی آشکار جداست. اگر چه از نظر تاریخی ممکن است مرز این دوره‌ها چندان نمایان نباشد و نتوان حواث معینی را مرز و فاصله میان این دوره‌ها قرارداد.

مرحله نخستین را که آثار بارودی در طلیعه آن قرار دارد، می‌توان دوره کلاسیک‌های جدید خواند، یا دوره تقلید. در این دوره عرب‌ها وجود خود را اثبات می‌کنند و موقعیت و شخصیت فرهنگی خود را - که دستخوش تأثیرات نیروهای بیگانه است - احساس می‌کنند و بدینگونه به گذشته ادبی خود پناه می‌برند و نمونه عالی و برجسته

شعر و ارزشها را در آن دوره‌ها می‌جویند و گاه‌گاه در شعرهای خود از آن الهام می‌گیرند.

هیچ جای شگفتی نیست که تا مدتی نزدیک به زمان ما، بسیاری از شاعران عرب به همین مکتب شعری پیوند داشتند. این مکتب شاعران بسیاری دارد که علاوه بر شاعرانی چون اسماعیل صبری و ولی‌الدین یکن، برجسته‌ترین آنها عبارتند از: احمد شوقی^۱، حافظ ابراهیم^۲، در مصر و جمیل صدقی الزهاوی^۳ و معروف رصافی^۴ و مهدی جواهری^۵ در عراق. وقتی ما این گروه را کلاسیکهای جدید یا

(۱) احمد شوقی (۱۸۶۸-۱۹۳۲) شاعر بزرگ قرون اخیر مصر. نژادش ترکیبی از عرب و ترک و ایرانی (کرد) و یونانی بود. فارغ‌التحصیل دانشکده حقوق قاهره. یک چند در فرانسه بود و چندی هم در اسپانیا به تبعید به سر برد. در اسپانیا شعرهای بسیاری، با تأثر از بقایای تمدن اسلامی در آن دیار سروده است. وی در ادب عرب عنوان امیر الشعراء دارد. با این که از پاسداران سنت کلاسیک در ادب عرب به شمار می‌رود، او را باید پیشوای شعر درامی (نمایشی) در ادب معاصر عرب به حساب آورد.

(۲) حافظ ابراهیم (۱۸۷۱-۱۹۳۲) شاعر و سیاستمدار مصری. از یک پدر مصری و یک مادر ترک متولد شد. بینوایان ویکتور هوگو را به عربی ترجمه کرده و دیوانش در سه مجلد به چاپ رسیده است.

(۳) جمیل صدقی الزهاوی (۱۸۶۳-۱۹۳۶) شاعر بزرگ عراق در قرون اخیر. وی ایرانی‌نژاد (کرد) بود. هم از خودش و هم از پدرش که مردی با فرهنگ و حاکم شرع بغداد بود مقداری شعر به فارسی باقی است. با این که جمیل جز در حوزه علوم شرعی، آن هم به شیوه سنتی، فرهنگی نیاموخته بود ولی بر اثر مطالعه ترجمه‌هایی که از آثار مختلف به فارسی و ترکی و عربی خوانده بود فکر آزاد و روحی نوجوی داشت. از ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۹ عضو مجلس سنای عراق بود.

(۴) معروف الرصافی (۱۸۷۵-۱۹۴۵) در بغداد، در یک خانواده متوسط تولد یافت. پدرش ایرانی‌نژاد (کرد) بود. یک چند استاد ادبیات عرب و چندی عضو مجلس مبعوثان استانبول بود. بعد از جنگ اول به عراق آمد و به کار روزنامه‌نویسی و نمایندگی پارلمان پرداخت. او در عراق به عنوان شاعر آزادی شهرت دارد. شعرش سرشار از مسائل اجتماعی و سیاسی است.

(۵) محمد مهدی جواهری (متولد ۱۹۰۰) آخرین بازمانده کلاسیکهای بزرگ عرب، شاعر

مکتب تقلید می خوانیم، باید توجه داشته باشیم که میان این کلاسیکهای جدید و آنچه در شعر اروپایی قرن هجدهم کلاسیکهای جدید خوانده می شود تفاوت بسیار است. در حقیقت وضع بارودی و پیروان او اندک شباهتی به موقعیت شاعران سبک کلاسیک جدید اروپایی دارد، زیرا هر دو دارای زمینه اخلاقی و گه گاه تعلیمی هستند، اما جهت اختلاف آنها در این است که مکتب بارودی و پیروان او بر بنیادی فلسفی استوار نیست که مثلاً بر اساس نظریه ای خاص نقش عقل و تخیل را در شعر بررسی کند و هدف شعر را در طرح کلیات بداند نه در جزئیات. با این همه بارودی و کلاسیکهای جدید عرب، با مشابهان خود در شعر اروپایی در این نکته مشارکت دارند که معتقدند شعر دارای معیارها و قوانین ابدی است یعنی معیارهایی که بر تمام پدیده های شعری - صرف نظر از شرایط تاریخی - منطبق است و این معیارها در حاصل کار شعری گروهی از شاعران گذشته - که دوران طلایی ادبیات است - تحقق پذیرفته و شکل گرفته است. از این روی وظیفه شاعر جدید این است که حاصل کار آنان را به گونه ای خلاق تقلید کند. بنابر همین اصل، همانگونه که شاعران اروپایی معیارها و

→ ایرانی تبار سوسیالیست و انقلابی عراق که با همه تنقیدی که به اسلوب کلاسیک دارد، در سراسر کشورهای عربی به عنوان شاعر بی همتا و گوینده توانای روزگار ما مورد قبول است. حتی تندروترین نوپردازان عرب او را به عنوان یگانه بازمانده موفق اسلوب کلاسیک قبول دارند. وی در نجف متولد شده و در بغداد اقامت داشت. به مناسبت افکار تند انقلابیش، همیشه در تبعید و زندان به سر برده و بعد از سالها که در پراگ آواره بود، در ۱۹۶۹ حکومت عراق او را به وطن دعوت کرد و امکانات مالی خوبی برای زندگیش فراهم کرد. دیوانش بارها به چاپ رسیده و طرفداران بسیار دارد، کتابهایی در نقد و تحلیل آثار او نوشته اند از جمله رجوع کنید به محمد مهدی الجواهری، دراسات نقدیه (چاپ بغداد، ۱۹۶۹) که به وسیله چند تن از شاعران و ادیبان معاصر تهیه شده است.

نمونه‌های برجسته کار را از یونان و روم می‌گرفتند، شاعران عرب هم به میراث قدیمی خود، به خصوص شاعران عصر عباسی^۱، روی آوردند و قصیده عربی با قیافه واحد و بحر واحد - این بنیاد برافراشته‌ای که موسیقی نقش بزرگی در تأثیر بخشی و حالت القایی آن دارد - نمونه‌ای و سرمشق شاعران شد. و می‌بینیم که بارودی و پیروان او، به جای بازی تو خالی و پوچ با کلمات که شاعران دوره انحطاط فریفته آن بودند، می‌کوشند که کلمات را به جای خود بنشانند و دلالت عبارات را هر چه صریح‌تر کنند؛ همان کاری که قدما در شعرشان کرده‌اند. همچنین، ایشان کوشیدند تا زبان شعرشان را شسته رفته‌تر کنند. بسیاری از واژه‌های قدیمی را از نو احیا کردند. این کوشش در راه جزالت الفاظ و حسن تعبیر، ایشان را در حدی قرار داد که هنرشان، در بسیاری از موارد، فقط نوعی صنعت و سخنوری جلوه می‌کند.

توجهی که به شکل داشتند، در موقعیت اخلاقی ایشان نقشی نداشت، و در اکثر موارد شعرشان، شعر تعلیمی خشکی به نظر می‌رسد. شعر ایشان، روی هم رفته، شعر به معنی عام آن است که گوینده‌اش همیشه آگاهانه وجود مجموعه‌ای از مخاطبان را پیش چشم دارد و بسیار اندک است مواردی که شاعر به تنهایی با خویش سخن بگوید و به دشواری می‌توان آن‌رهای در فضای اثیری تخیل را

۱) منظور دوره درخشان ادب عرب در قرن سوم و چهارم هجری است (عصر عباسی اول) که شعر عرب از نظر سلامت زبان و تازگیهای فکری، در اوج است و در دوره تجدد قرن اخیر، شاعران می‌کوشیدند همان اسالیب عصر عباسی را که از هر جهت مثل اعلی و نمونه برجسته زبان و فکر و اسلوب بود تکرار و تقلید کنند؛ شبیه کاری که در عصر قاجار گویندگان دوره به اصطلاح «بازگشت و نهضت» انجام دادند که تمام خوبیها را در شعر گویندگان قرن چهارم و پنجم جستجو می‌کردند و در غزل نیز سعدی و حافظ مورد تقلیدشان بود.

که بعدها در آثار رمانتیکها می توان دید - در شعر ایشان مشاهده کرد. کوشش نسل دوم مکتب تقلید بیشتر متوجه موضوعات و قضایای عمومی است و از همین لحاظ می توان گفت که این دسته توانسته اند موضوع دیگری بر موضوعات شعری کلاسیک - که شامل مدح و مرثیه و ... بود - بیفزایند و آن عبارتست از: شعر سیاسی و شعر اجتماعی. هر چند شعر اجتماعی چیزی نیست که منحصرأ در آثار این دسته بتوان دید، چرا که بزرگترین شاعران متجدد نیز - با همه اختلاف سبک و دیدگاه - چنین کوششی را دارند. در مصر، مثلاً، شوقی و حافظ ابراهیم شعرهای بسیاری در دفاع از خلافت عثمانی سروده اند، با این که در عراق - که عثمانیان بر آنجا حکومت داشتند و مردمش ظلم عبدالحمید ثانی را می چشیدند - زهاوی و رصافی به شدت به خلیفه و اعوان او حمله کرده اند. بهترین نمونه هایی که از شعر سیاسی در این اسلوب به وجود آمد، شعرهایی است که ولی الدین یکن^۱ در مصر سروده و در برابر ظلم خلیفه طغیان کرده است. همچنین ظهور جنبش ملی و دگرگونیهای آن منجر به ظهور نمونه های فراوانی از شعر میهنی شد، به ویژه در مصر. شاعران بر اشغال بریتانیا حمله کردند و جنبشهای آزادیبخش محلی را ستودند. موضوعات اجتماعی هم در آثار مکتب تقلید کمتر از موضوعات سیاسی نبود. مثلاً موضوع عقب ماندگی مشرق و کشورهای عربی و

(۱) ولی الدین یکن (۱۸۷۳-۱۹۲۱) وی در یک خانواده مشهور ترک در استانبول متولد شد و در قاهره پرورش یافت. در قاهره و استانبول مصدر بسیاری از کارهای حکومتی و سیاسی بود. چندی در تبعید بود، تا در ۱۹۰۸ به مصر بازگشت. وی در نشر بسیاری از مطبوعات همکاری و همراهی داشت.

ایستایی آنها در برابر پویایی غرب، از موضوعاتی بود که میان ایشان رواج داشت. همچنین قصاید بسیاری در باب دردهایی که مصلحان اجتماعی عرب تشخیص داده بودند و نیز در باب علاج آنها سرودند و بدینگونه در باب آزادی زن، فقر، جهل، بیسوادی و فحشاء آثار بسیاری به وجود آوردند. بعضی از ایشان، مانند زهاوی و رصافی، شکل داستانی را به کار گرفتند و حکایات کوتاه بسیاری منظوم کردند که هدف آن حکایات، اصلاح و انتقاد مستقیم بود و به شیوه تقریری موعظه و پند یا در قالب درسی بسیار ساده بود در زمینه یک مسأله اخلاقی و یا اجتماعی.

پیشروان رمانتیسیم

هنوز قرن نوزدهم تازه به پایان رسیده بود که نوع تازه‌ای از شعر به ظهور پیوست؛ نوعی که از لحاظ شکل و مضمون و از لحاظ اسلوب دارای تعارضها و تضادهایی بود: از یکسوی دارای اسلوب کلاسیک و سنتی و از سوی دیگر دارای عواطف و انفعالات رمانتیک جدید. این نوع شعر، در حقیقت، انعکاس جنبش فکری عامی بود که این تغییر و تجدد را در میدان ادبیات به وجود آورد و دنباله‌رو ادبیات اروپایی بود. بهترین نمونه این شیوه تازه در شعر، همان است که در آثار خلیل مطران^۱ - که از ادبیات فرانسه آگاهی داشته - دیده می‌شود. مطران در

(۱) خلیل مطران (۱۸۷۲-۱۹۴۹) در بعلبک متولد شد و بعد به بیروت رفت و در یک دبیر کاتولیکی به آموزش زبان فرانسه و ادب عرب پرداخت. در ۱۹۰۰ به فرانسه رفت و در ۱۹۰۲ به مصر سفر کرد و همانجا مقیم شد. وی در حوزه روزنامه‌نگاری، علوم اقتصادی، و ادب کارهای چشمگیری داشته است. دیوانش در چهار مجلد به چاپ رسیده. وی از پیشروان تجدد رمانتیسیم در ادب عرب است.

مقدمه کوتاهی که بر جلد اول دیوان خود نوشته و نیز در خلال اشعارش، عده‌ای مفاهیم و موقعیتهای تازه را وارد کرد که در دوره بعد میان شاعران متجدد به گونه اصول مسلم و تردیدناپذیر درآمد. شاید مهمترین این مفاهیم دو نکته باشد: یکی وحدت شکل شعری و دیگری تقدم معنی یا مضمون بر واژه‌ها و شکل. تا روزگار مطران مفهوم قصیده، عموماً یا دست کم آنچه به نظر ناقدان می‌رسید، این بود که قصیده زنجیره‌ای است از ابیات که پیوندی نه چندان محکم با یکدیگر دارند. شاید سرچشمه این موضوع ضرورت تقید به یک قافیه در یک قصیده بود. مطران وحدت را در ساختمان قصیده مورد نظر قرار داد و از سوی دیگر به کلمات مجال آن را نداد که شاعر را فریب دهند و از مقصود دور کنند. در شعر او سهم عمده‌ای از «غنایی سرایی» دیده می‌شود. همان حالتی را که رمانتیکهای اروپا در برابر طبیعت داشتند او نیز دارد. شاعر غرق در طبیعت است و متأثر از طبیعت و عواطف خود را در طبیعت منعکس می‌کند. همچنین در شعر او نوعی از ذهنیت حاد و عواطف فردی دیده می‌شود که این خصوصیات از خلال شعرهای داستانی او نیز آشکار است. علاوه بر اینها، مقداری آزادی شکلی در شعر او دیده می‌شود از قبیل به کار گرفتن شکلهایی که دارای یک قافیه نیست. با این که از نظر نوع عواطف و موضوعات شعری از رمانتیسم روشن و آشکاری برخوردار است، ولی به علت طرز به کار گرفتن زبان عربی – به شیوه‌ای که اصالت آن قابل انکار نیست – از صبغه تقلید از قدما خالی نیست.

مطران با شدت هر چه تمامتر حریص بر زبان خویش است. در به کار گرفتن لغات عربی قدیم تردیدی ندارد. همواره در خویش است و

بر عواطف خود چیره، چندان که خواننده تصور می‌کند این شاعر انفجار عاطفی لازم را برای رسیدن به مرز یک رمانتیسم محض ندارد. این تعارض میان شکل قدیم و مضمون تازه، در آثار شعری بعضی از معاصران مطران از قبیل: مازنی^۱ و عبدالرحمان شکری^۲ و عَقَّاد^۳ نیز دیده می‌شود. اینان شدیداً تحت تأثیر مطالعات خود در شعر انگلیسی و نقد انگلیسی هستند، به خصوص آنچه مربوط به دیدگاه‌های رمانتیکهاست. این گروه شاعران - که بعدها به عنوان مکتب «دیوان» شهرت یافتند - شعر شوقی و حافظ ابراهیم را به یکسوی نهادند، همانگونه که شعر کلاسیکهای جدید را. شاید مهمترین عامل، آگاهی از نمونه‌های شعر انگلیسی بود که اینان حاصل کردند و دیدند که این گونه شعر با آنچه در آثار کلاسیکهای جدید دیده می‌شود، تفاوت آشکاری دارد. جهت اصلی موقعیت این گروه همان مسأله وحدت شکل در شعر بود که مطران نیز مورد توجه قرار داده بود. اینان علاوه بر اعتقاد به وحدت معنوی در شعر، همگی

(۱) ابراهیم عبدالقادر مازنی (۱۸۹۰-۱۹۴۹) متولد قاهره و فارغ‌التحصیل دانشسرای عالی قاهره. در آغاز دبیر بود و سپس به روزنامه‌نویسی روی آورد. بعدها مازنی شعر را رها کرد و به نثر پرداخت و در نثر اسلوبی خاص خود به وجود آورد.

(۲) عبدالرحمان شکری (۱۸۸۶-۱۹۵۸) در پرت سعید متولد شد و در اسکندریه به تحصیل ابتدایی و متوسطه پرداخت. بعد به انگلستان رفت تا در حوزه تاریخ و زبان انگلیسی به مطالعه و تحصیل بپردازد. پس از بازگشت در وزارت فرهنگ به کار پرداخت. وی علاوه بر دیوان شعر، کارهایی در زمینه نقد ادبی و مسائل اجتماعی دارد.

(۳) عباس محمود العقاد (۱۸۸۹-۱۹۶۴) در آسوان متولد شد. بیشتر به روزنامه‌نویسی و نقد پرداخت. وی مردی با فرهنگ و پرکار بود و در زمینه‌های مختلف سیاست و ادب و فلسفه و دین کارهای چشمگیری دارد که بعضی از آنها به فارسی نیز ترجمه شده است. وی نقدهای تندی بر کلاسیک‌های معاصر خود، از قبیل شوقی، دارد که در حرکت شعر جدید بی‌تأثیر نبود.

بر سر یک مسأله بسیار مهم و جدی نیز توافق داشتند که عبارت بود از ایمان به این که شعر باید تعبیر از یک حالت مهم در «وجود» یا یک فلسفه شخصی باشد و معتقد بودند که شاعر نباید موهبت ذاتی شعر را به مدح فرمانروایان یا به مناسبات بی ارزش عام بکشانند. در درجه نخست به وحدت معنوی شعر اهمیت می دادند و به مسأله عواطف و انفعالات در شعر نیز نظر داشتند. شعری که اینان مدعی آن بودند قبل از هر چیز شعری بود درون‌گرا و شخصی. این مسأله تا حدی از آنجا سرچشمه گرفته بود که اینان آنچه از شعر انگلیسی خوانده بودند، نمونه‌های غنایی و شخصی بود و نیز ناقدان انگلیسی‌یی که اینان از ایشان رهنمونی گرفته بودند. امثال کالریج^۱ و هزلیت^۲ ناقدان رمانتیک بودند که برای عاطفه در شعر اهمیت بسیار قائل بودند. اصراری که اینان برای ایجاد شعر محلی، شعری ذاتاً مصری، داشتند خود مرتبط با همین مسأله ایمان به شعر شخصی بود یعنی شعری که حاصل تجربه شخصی و مستقیم باشد، نه حاصل تقلیدی مبتذل. بنابراین طبیعت و تجربه شخصی و حسی است که سرچشمه الهام است نه کتابها. ازین روی بهترین آثار این شاعران دارای صبغه‌ای ذهنی است که عبارتست از تصویر احساسات شاعر در برابر دیگران یا در برابر طبیعت یا در برابر موقعیت انسان در هستی و بیشتر شامل شعرهایی اعترافی و درون شناسانه است؛ شعرهایی که حالات عاطفی خاصی را وصف می‌کند و اغلب رنگی از اندوه و شوربختی در آن دیده می‌شود. اینان همگی احساس می‌کنند در دوره‌ای

(۱) Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴) شاعر و ادیب و منتقد انگلیسی.

(۲) هزلیت، ویلیام Hazlitt (۱۷۷۸-۱۸۳۰) نویسنده و منتقد انگلیسی.

می‌زیند که تمدن در جامعه از مرحله کلاسیک به مرحله جدید در حال انتقال است؛ مرحله‌ای که در آن همه ارزشها در حالتی بحرانی به سر می‌برند و همگی خود را موظف می‌دانستند این بیماری را - که در نتیجه این انتقال فرهنگی عام روزگار به وجود آمده - تصویر کنند. با این که اینان گامهای بلندی در راه ساده کردن زبان شعر برداشتند، باز هم کلمات و موسیقی شعر ایشان و روح و سایه لغوی آن، ما را به یاد شاعران عصر عباسی می‌اندازد؛ شاعرانی که در این دسته تأثیر بسیار داشتند. از این روی، حرص ایشان بر روح زبان به همانگونه است که در شعر قدیم. موقعیت محافظه کار ایشان در مسأله شکل شعر نیز ایشان را از رمانتیکها (به خصوص شاخه‌ای که به مهجر^۱ امریکا پیوند دارد) جدا می‌کند و ایشان را در مرزی میان رمانتیکها و کلاسیکها قرار می‌دهد؛ درست مانند مطران. هر چند زبان ایشان زبان تقریری محض نیست، با این همه به آن حد از غنایی سرایی و قدرت القاء نرسیده است که در شعر رمانتیکها بعداً دیده می‌شود.

(۱) اصطلاح «مُهَجَّر» بر شاخه‌ای از ادبیات جدید عرب اطلاق می‌شود که حاصل کار عده‌ای از مهاجران عرب (بیشتر از سوریه و لبنان) به امریکای جنوبی و امریکای شمالی است. اینان پس از مهاجرت به امریکا و استقرار در آن سرزمین آثاری به وجود آوردند که از دو سوی قابل ملاحظه است: نخست از باب تأثیری که از ادبیات اروپایی و امریکایی دارد و دیگر از باب زمینه‌های تازه عاطفی و تصویری که حاصل زندگی در محیط تازه است. از شاعران «مُهَجَّر» در شاخه مَهَجَّر امریکای شمالی می‌توان رشید ایوب (۱۸۷۲-۱۹۴۱)، نسیب عَزِیْضَه (۱۸۸۷-۱۹۴۶)، میخائیل نُعِیمَه (متولد ۱۸۸۹)، ایلیا ابوماضی (۱۸۸۹-۱۹۵۷) و نویسنده معروف جبران خلیل جبران را نام برد و از شاخه امریکای جنوبی، رشید سلیم خوری (متولد ۱۸۸۷)، الیاس فرحات (متولد ۱۸۹۳) و جورج صیدح (متولد ۱۸۹۳) را. ادبیات مهجر با همه رنگ و بوی رمانتیک و احساساتی که داشت، فضای تازه‌ای بود در شعر و نثر عرب که توانست بنیاد کلاسیسیسم هزار و چهارصد ساله شعر عرب را دگرگون کند.

رمانتیک‌ها

مازنی و عقّاد، تغییراتی در ذوق ادبی رایج روزگارشان ایجاد کردند و این تغییر بیش از آن که از راه شعرایشان باشد، از راه نوشته‌های انتقادی ایشان حاصل شد. هجومی که این دو در بیست-سی سال آغاز قرن بیستم بر شوقی و کلاسیک‌های جدید آوردند، اکثریت روشنفکران را برای شنیدن صداهایی غیر از صدای کلاسیک‌ها تشجیع کرد. همین نقشی که مازنی و عقّاد در مصر داشتند، دیگر دعوتگران تجدید - که تندروتر و انقلابی‌تر بودند - مثل جبران^۱ و نعیمه^۲ در لبنان و مهجر داشتند. اگر آن نزاع‌های ادبی و نشر کتاب‌های انتقادی، تند نبود، انتشار رمانتیسم، آنگونه که در شعر جدید دیده می‌شود، بسیار دشوار بود. دوره رمانتیسم، در بهترین جلوه‌اش، همان است که در فاصله جنگ بین‌المللی اول و دوم دیده می‌شود. از خصایص رمانتیسم این است که تعارض میان شکل و محتوی از میان رفته یا تقریباً چنین می‌نماید. دیگر این که نمونه عالی شعر، غنایی سرایی است و

(۱) جبران خلیل جبران (۱۸۸۳-۱۹۳۱)، شاعر و نویسنده رمانتیک و بسیار معروف عرب که به خاطر بعضی از آثارش مانند پیامبر، شهرت جهانی یافته و بعضی از آثارش به فارسی نیز ترجمه شده است. جبران بعضی آثار خود را اصولاً به زبان انگلیسی نوشته است و بعد به عربی ترجمه شده است. روح انسانی و صوفی مشرب او لطف خاصی به آثار وی بخشیده است.

(۲) میخائیل نُعیمَه (متولد ۱۸۸۹) در لبنان متولد شد و تحصیلات اصلی او به زبان روسی و در روسیه بود، و چندان بر این زبان تسلط داشت که بدین زبان شعر می‌سرود. در ۱۹۱۲ به امریکا مهاجرت کرد و از دانشگاه واشنگتن در رشته حقوق فارغ‌التحصیل شد. در جنگ جهانی اول جزء ارتش امریکا بود و او را به جبهه فرانسه فرستادند. بعد از جنگ، چندی در دانشگاه رین در فرانسه به مطالعه ادبیات و تاریخ فرانسه پرداخت. کارهای او در زمینه‌های داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، شعر، زندگینامه‌نویسی و نقد ادبی شهرت دارد. جنبه نویسندگی او بر شاعریش غلبه دارد.

فرمانروایی عواطف و احساسات شخصی، و این احساسات شبیه است به آنچه در شعر رمانتیک اروپایی دیده می‌شود. اندوه است و شوق مبهم و تمایل به معصومیت دوران کودکی و آرزوهای دست نیافتنی و عواطف متافیزیکی و حیرت و رازها و بسیار چیزهای ناشناخته، خواه در ذات و درون شاعر و خواه در مظاهر پیچیده طبیعت. این وضع و این گرایشهای عاطفی، بعضی مستقیم و بعضی غیرمستقیم، تأثیرپذیری از شعر رمانتیک اروپاست و از جهاتی نیز نتیجه موقعیتی است که اعراب از لحاظ فرهنگی و سیاسی، خود را در آن احساس می‌کردند، به خصوص در مناطقی که به سرعت داشت خصوصیت سنتی و کلاسیک خود را از دست می‌داد. بی‌هیچ تردید، تشخیص این که چه قسمتهایی نتیجه تقلید و تأثر ادبی است و چه قسمتهایی حاصل وضع عمومی فرهنگ و تمدن، بسیار دشوار است. هر چه هست، پدیده‌ای که قابل توجه است و تردیدی در زمینه مدنی و اجتماعی آن نیست، این است که این شیوه جدید شعری به سرعتی بسیار در تمام مناطق جهان عرب انتشار یافت.

جنبش رمانتیسم در شعر جدید عرب پیروان بسیار داشت، به حدی که اگر کسی بخواهد به درستی نمایندگان این جنبش را انتخاب کند به دشواری می‌تواند از انحراف برکنار ماند. اما در هر بحثی از این جنبش، هرگونه که باشد، ناچار باید از دکتر ابوشادی^۱ مدیر مجله

(۱) احمد زکی ابوشادی (۱۸۹۲-۱۹۵۵) در قاهره متولد شد. برای تحصیل پزشکی به انگلیس رفت و در آنجا به ادبیات انگلیسی پرداخت و پس از بازگشت، علاوه بر شغل طبابت، به کار روزنامه‌نویسی و مجلات روی آورد. وی از پیشروان رمانتیسم در شعر مصر به شمار می‌رود.

آپولو^۱ در قاهره یاد شود. مجله آپولو مجله‌ای بود که خدمتی بزرگ به شعر جدید عرب را تعهد کرد. همچنین از دکتر ناجی^۲ دوست ابوشادی و علی محمود طه^۳ از شاعران مصر، و ابوشبکه^۴ در لبنان و از ابوریشه^۵ در سوریه و شابی^۶ در تونس و تیجانی^۷ در سودان نیز باید

(۱) مهمترین مجله احمد زکی ابوشادی، مجله آپولو بود که از سال ۱۹۳۲ شروع به کار کرد.
(۲) ابراهیم ناجی (۱۸۹۸-۱۹۵۳) متولد قاهره. او نیز مانند دوستش ابوشادی پزشک بود و از اعضای مجله و جمعیت آپولو. بر زبانهای فرانسه و انگلیسی تسلط داشت و از رمانتیکهای هر دو زبان متأثر بود. گلهای شاعر بودلر را به عربی ترجمه کرد.

(۳) علی محمود طه (۱۹۰۲-۱۹۴۹) متولد منصوره، در مصر. مهندس بود و به کارهای مهندسی می‌پرداخت. بعدها در پارلمان مصر شغلی مهم داشت. در ۱۹۳۴ که مجموعه شعر ملاح گمشده را منتشر کرد، به عنوان یکی از بهترین رمانتیک‌های شعر عرب مورد توجه قرار گرفت. او نیز از همکاران ابوشادی و اعضای جمعیت و مجله آپولو بود.

(۴) ابوشبکه، الیاس (۱۹۰۳-۱۹۴۷) در نیویورک متولد شد و در لبنان تعلیم و پرورش یافت. وی در ادبیات فرانسه صاحب نظر بود و از عاشقان آلفرد دو موسه. بسیاری از آثار مولیر و ولتر و برناردن دوسن پیر و لامارتین را به عربی ترجمه کرد. مجموعه شعر او تحت عنوان افی‌های بهشت، او را به عنوان شاعر ملعون شهرت بسیار داد. یکی از مهمترین رمانتیکهای شعر جدید عرب است.

(۵) ابوریشه، عمر (متولد ۱۹۱۰) در حلب سوریه متولد شد و در دانشگاه امریکایی بیروت به تحصیل پرداخت. وی بیشتر متأثر از رمانتیکهای انگلیسی است. یک چند به کتابداری و شغل کتابخانه پرداخت و مدتی وابسته فرهنگی سوریه در جامعه عرب بود و یک چند سفیر سوریه در برزیل و هند.

(۶) ابوالقاسم الشابی (۱۹۰۹-۱۹۳۴) شاعر رمانتیک و بسیار معروف تونس که با همه عمر کوتاهش، از حسن قبول و شهرت فراوانی برخوردار است. بیشتر فرهنگ او فرهنگ اسلامی بود و تحصیلاتش در رشته حقوق. با این که هیچ زبان خارجی بی نمی‌دانست از رهگذر آثار و مقالات شاعران مهجر، تأثیر ایشان را پذیرفت و در میان گویندگان مکتب رمانتیک از شهرت و توفیق بسیاری برخوردار شد. بیشتر شعرهای او در مجله آپولو انتشار یافت.

(۷) یوسف بشیر تیجانی (۱۹۱۲-۱۹۳۷) متولد ام درمان سودان. خانواده او از صوفیان تیجانی سودان بودند و او فرهنگ دینی را به همان شیوه کهن آموخت، ولی بر اثر مطالعه آثار شاعران مصری و ادبای مهجر روح مبارزه با فرهنگ کهنه در او به وجود آمد. او نیز مانند شابی، در جوانی، به بیماری سل درگذشت و به همین مناسبت «شابی سودانی» خوانده می‌شود. تجربه‌های صوفیانه، در شعر رمانتیک او جلوه‌های درخشانی یافته‌اند.

یاد کرد. چنانکه باید از نعیمه و ابوماضی و عریضه^۱ و بسیاری دیگر در مهجر امریکا یاد کرد. اما در عراق شعر رمانتیک بسیار دیر وارد شد و عمر درازی هم نکرد و می توان گفت که در دهه چهارم قرن بیستم در آثار شاعرانی مانند نازک الملائکه و سیّاب (در آثار نخستین او) به ظهور پیوست و هنوز دهه پنجم به پایان نرسیده بود که علائم تنگی میدان رمانتیسیم در عراق آشکار شد.

نقشی که شاعران مهجر در انتشار گرایشهای رمانتیک داشتند براستی بسیار قابل ملاحظه و مهم است. تأثیر ایشان در معاصران ایشان بسیار عمیق و گسترده بود. شاعران مهجر، هم از نظر فرهنگی و هم از لحاظ تاریخی، در حقیقت، امتداد شعر لبنان بودند. این افراد که بعضی در پی زندگی و رزق و جمعی در پی آزادی به امریکا مهاجرت کرده بودند، همگی مسیحی بودند و در مدارس تبشیری^۲ تربیت شده بودند و علیه اوضاع فرسوده کلاسیک شورش کردند. هنگامی که به آمریکا مهاجرت کردند، در آنجا مجالی برای تجدد و ابتکار و تجربه یافتند؛ مجالی بیش از آنچه هموطنان ایشان در مصر داشتند و بدینگونه در برابر فرهنگ کلاسیک عرب مقاومت کردند، چیزی که از تندروی و انقلابی بودن ایشان حکایت می کند.

در آمریکای شمالی، بعضی از ایشان تحت تأثیر رمانتیسیم متأخر

(۱) نسیم عریضه (۱۸۸۷-۱۹۴۶) متولد حمص سوریه در یک مدرسه ابتدایی روسی شروع به تحصیل کرد و بعد در ناصره به موسسه معلمین روسی رفت و در آنجا با میخائیل نعیمه آشنا شد. در ۱۹۰۵ به امریکا مهاجرت کرد. در آنجا به تجارت پرداخت و توفیقی نیافت، چاپخانه و مجله ای نیز تأسیس کرد که تعطیل شد و سرانجام روزنامه نویس شد.

(۲) مدارس تبشیری، مدارس است که توسط روحانیون مسیحی اداره می شود و بیشتر براساس تبلیغات دینی فعالیت دارد.

ادبیات آمریکایی - رمانتیسزم امرسون^۱ و لانفگلو^۲ و والت ویتمن^۳ - قرار گرفتند و به همین مناسبت در برابر سنتهای شعر عرب نسبت به آنها که به آمریکای جنوبی مهاجرت کرده بودند، تندروتر و انقلابی‌تر بودند. با این همه، نکاتی هست که تمام شاعران مهاجر به امریکا عموماً در آن اشتراک داشتند. همگی آنها نوعی احساس غربت می‌کردند و نپیوستن. در سرزمینهای زندگی می‌کردند که در آن به زبان ایشان و به زبان فرهنگ ایشان سخن گفته نمی‌شد و از همین جهت احساس می‌کردند که موجودیت فرهنگی آنها در خطر است. از همین رو با یکدیگر انجمن کردند و دسته‌هایی به وجود آوردند و پیوندی برقرار کردند و مجلات ادبی خاص خود را نشر دادند. چیزی که بیشتر در آثار ایشان به چشم می‌خورد، شوق به وطن است که درک غربت در جامعه جدید آن را تندتر می‌کند. این اشتیاق تا حد زیادی هسته اصلی احساسات دیگری است که در شعر ایشان جلوه دارد. مثلاً تمایل به بازگشت به طبیعت و زندگی روستایی و تصویر ایده‌آل از وطن اصلی، و نیز اصرار همگی آنان - که گاه ناخودآگاه، جلوه می‌کند - بر آن چیزی که روحانیت شرق و مادیگری غرب خوانده می‌شود. و از همین جهت است که ویژگیهای این گونه شعر، از قبیل احساس گوشه‌نشینی و ذهن‌گرایی افراطی، تنها گرایشهای روانی و فکری تعمدی نیست که از بعضی گرایشهای شعر رمانتیک اروپا مایه گرفته باشد، بلکه از حقیقت تاریخ اجتماعی ایشان - که وضع آنان در

(۱) Emerson (۱۸۰۳-۱۸۸۲) شاعر و نویسنده آمریکایی.

(۲) Longfellow (۱۸۰۷-۱۸۸۲) شاعر آمریکایی.

(۳) Walt Whitman (۱۸۱۹-۱۸۹۲) شاعر آمریکایی.

جامعه بیگانه و تمدن بیگانه است - سرچشمه گرفته است. با اطمینان می توان گفت که نسل شاعران رمانتیک عرب، آنها که در فاصله دو جنگ به مرحله پختگی و کمال رسیدند، همگی تحت تأثیر شاعران مهجر امریکایی قرار گرفتند، به ویژه شعرای مهجر امریکای شمالی که در آزاد کردن شعر جدید سهم بسزایی دارند. اینان در راه ایجاد مفهوم تازه ای برای شعر عرب همکاری کردند؛ مفهومی که بعدی روحی بر ابعاد شعر عرب افزود. این شاعران آن لهجه سنتی خطابی را به یک سوی نهادند و روشی را انتخاب کردند که مرحوم دکتر مندور^۱ آن را شعر مهموس (= درگوشی، زمزمه وار) خوانده است. رمانتیکها شعرشان را براساس تجربه های ذهنی انسان قرار دادند و براساس موقعیت انسان در برابر طبیعت و در برابر دشواریهای بنیادی انسان و مشکلات هستی. همچنین موضوعات و تصویرهایی از کتاب مقدس را داخل شعر عرب کردند و شعر عرب را بدینگونه تحت تأثیر قرار دادند و دامنه اش را گسترش بخشیدند. گذشته از اینها، بیشتر به اوزان کوتاه روی آوردند و به تعدد قافیه ها و آزادی شکلی. البته بسیاری از آرای جالب بعضی از ایشان در جهان عرب انعکاس مهمی نیافت. همچنانکه، کوشش بعضی از ایشان در راه کردن میراث قدیم شعر عرب، مورد هجوم گروه بسیاری قرار گرفت و به آنها ایراد گرفتند که زیانشان به حد کافی از سلامت برخوردار نیست. با این همه هیچ محقق با انصافی نمی تواند نقش مهمی را که اینان در تکوین احساس ادبی جهان معاصر عرب داشته اند، انکار کند.

(۱) از منتقدان و ادیبان معاصر مصر که در حوزه نقد ادبی آثار بسیاری دارد. (۱۹۰۷-۱۹۶۵)

پیروان واقع‌گرایی اشتراکی و رمزگرایان

جنگ جهانی دوم نقطه تحولی بزرگ بود، نه تنها در شعر عرب، بلکه در ادبیات عرب به طور کلی. همچنان که از نظر زندگی اجتماعی و سیاسی نیز، در شرق عربی، در بسیاری موارد، نقطه تحول بود. حادثه جنگ جهانی از افول رمانتیسم خبر داد زیرا که آغاز این تحول را پس از جنگ بلافاصله در مصر و سپس در عراق می‌توان دید.

در سالهای پس از جنگ، جوانان روشنفکر در مصر توجهشان به فلسفه مارکسیستی جلب شد، و بر میزان آگاهی نویسندگان از رسالت اجتماعی و سیاسی ایشان افزوده گشت. و این خود تعبیری بود از درک نیاز مبرم جامعه به اصلاحات سیاسی؛ زیرا از احزاب سیاسی سخت نومید شده بودند و نسبت به دوران انحطاط و فساد، چه در دربار و چه در زندگی مردم، خشمگین بودند. همچنین نسبت به فقری که بر اثر جنگ در میان مردم بروز کرده بود، سخت ناخرسند بودند. بعضی از ایشان راه حل مشکلات را در کمونیسم یافتند و گروهی اصول عقاید اخوان المسلمین^۱ را پذیرفتند. در چنین شرایطی بسیار طبیعی بود که بعضی از شاعران و نویسندگان، رمانتیسم را، به دلیل این که حرکتی است هراسان از واقع و به دلیل

(۱) جمعیت سیاسی دینی بسیار مقتداری که در سال ۱۹۲۸ در اسماعیلیه مصر توسط حسن البناء تأسیس شد و در سراسر کشورهای عربی و بسیاری از ممالک اسلامی نفوذ و گسترش یافت. اخوان المسلمون در ۱۹۴۸ به اتهام قتل نخست‌وزیر وقت مصر و توطئه برای قتل فاروق تحت تعقیب قرار گرفتند و سران جمعیت مورد شکنجه و آزار واقع شدند و رهبر جمعیت نیز کشته شد. در ۱۹۵۰ دوباره به فعالیت پرداختند و باز جمعیت در ۱۹۵۴ در حکومت ژنرال نجیب منحل شد. عبدالناصر آخرین رهبران جمعیت را در حکومت خود به زندان افکند و بعضی را اعدام کرد. اخوان المسلمون به لحاظ داشتن نظریات تند و انقلابی در زمینه حکومت در کشورهای اسلامی همواره تحت فشار بودند.

این که ادبیات آن ادبیات برج عاجی، بلکه ادبیات ایام بلوغ است، به شدت مورد هجوم و انتقاد قرار دهند. و بدین گونه شعر شاعران مارکسیست، امثال کمال عبدالحلیم و عبدالرحمان شرقاوی در مصر و سپس شعر البیّاتی و سیّاب (در یکی از مراحل کارش) به وجود آمد.

یکی دیگر از حوادثی که پس از جنگ به وقوع پیوست و سهمی در شکست رمانتیسم داشت، تراژدی فلسطین بود که سبب شد بسیاری از شاعران خجالت زده شوند از این که از جهان انسانها با این همه رنجهای بی پایان و سیاستهای فاسد، به عالم جمال و طبیعت و رؤیاها بگریزند. سپس نتایج سیاسی جنگ فلسطین بود؛ همان نتایجی که منتهی به انقلاب ۱۹۵۲ در مصر شد و تأثیرات بزرگی در جهان عرب به وجود آورد از قبیل افزایش آگاهی سیاسی در میان توده مردم و نیز ایجاد نظامهای سیاسی و اجتماعی تازه با شعارهای جدید. از آنجا که این نظامها عادتاً به نام توده مردم بنیاد می شد، موضوع توده مردم جزئی از مسأله «التزام ادبی» شد و به عده ای معین از نویسندگان و شاعران مارکسیست هم محدود نماند. واقع گرایی اشتراکی، چنان انتشار یافت که هیچ شاعر و نویسنده ای را نمی توان یافت که بیش و کم از آن متأثر نشده باشد. ما تأثیر آن را در شعر سیّاب و عبدالصبور مشاهده می کنیم، همچنانکه در شعر البیّاتی و فیتوری و عبدالمعطی حجازی^۱ می بینیم. حتی آن دسته از شاعران که در

(۱) احمد عبدالمعطی حجازی (متولد ۱۹۳۵) شاعر مصری. در یکی از روستاهای مصر متولد شد و بعد در قاهره به تحصیل پرداخت. مسأله اصلی شعرش حالت سرگشتگی انسان روستایی در شهر است.

حقیقت رمانتیک هستند، امثال نزار قبّانی و کمال نشأت^۱، آنان نیز به معانی و موضوعاتی که با واقع‌گرایی اشتراکی پیوند دارد روی‌آور شدند.

شاعران امروز به جای سخن گفتن از طبیعت و گلها و غروب و برکه‌ها، بیشتر تمایل دارند که از زندگی شهری سخن بگویند، و اگر از روستا سخن بگویند، بیشتر به وصف فقر و بدبختی‌یی که در آنجا هست می‌پردازند.

البته باید توجه داشت که توجه به موضوعات سیاسی و اجتماعی در شعر امروز، به معنی این نیست که شاعران معاصر به همان روش کلاسیکها - که در آغاز این قرن رواج داشت - برگشته‌اند، زیرا شاعر معاصر عرب که همچون یک انسان سیاسی و اجتماعی می‌نویسد، از مرحله تجربه رمانتیسم گذشته و از آن دور شده است. و به همین مناسبت از صراحت و خطاب مستقیم و تمایل به اسلوب تقریری که در کلاسیکهای جدید بود، می‌پرهیزد و با این که از مسئولیتهای اجتماعی و سیاسی خویش به نیکی آگاه است و رسالت خویش را پیش چشم دارد، در عین حال می‌کوشد که رؤیت شخصی خود و موقعیت فردی خویش را از رهگذر استخدام عناصر درامی و روایی در شعر ثبت کند. بهترین شعرهای معاصر شعرهایی است که پیام فلسفی و اخلاقی یا اجتماعی و سیاسی خود را مستقیماً بیان نمی‌کند، بلکه با کمک گرفتن هنرمندانه از تصاویر شعری این کار را انجام می‌دهد. چه بسیار است مواردی که شاعر

(۱) کمال نشأت (تولد ۱۹۲۳) شاعر مصری. در اسکندریه متولد شد. دکتر در ادبیات عرب است و استاد یکی از دانشگاههای قاهره. سه مجموعه شعر از او تاکنون انتشار یافته است.

پیوند خود را با توده خوانندگان از رهگذر اشاره به اسطوره‌های اجتماعی تصویر می‌کند و این کار در شعر معاصر عرب خود یک پدیده تازه و شگفت است، خواه مارکسیستی باشد و خواه رمزگرایانه. در همین ویژگی است که تفاوتی میان شعر مصر از جهتی و شعر لبنان و سوریه و عراق از جهتی دیگر احساس می‌کنیم: شاعران مصری به استخدام اساطیر عربی که میراث قدیم عرب را شامل است، می‌پردازند، به خصوص در داستانهای هزار و یک شب؛ ولی دیگران به میراث اساطیری عرب بسنده نکرده و در شعر خویش از اساطیر قدیم جهان کمک می‌گیرند.

دیگر از عواملی که منجر به شکست رمانتیسم شد، توجه بعضی از شاعران نسل جدید عرب به شعر انگلیسی بود عموماً و به شعر الیوت^۱ خصوصاً. مثلاً در آثار عبدالصبور انعکاسهایی از شعر الیوت هست؛ همچنان که تأثیر الیوت و ادیت سیتول^۲ در شعر سیاب آشکار است، چه در ساختمان شعرها و چه در شیوه شاعری. همچنین تأثیر شیوه به کار گرفتن اسطوره‌ها در شعر الیوت به طور واضح در شعر لبنان، به ویژه در شعر خلیل حاوی، دیده می‌شود. حقیقت امر این است که هیچ شاعر انگلیسی‌یی به اندازه الیوت در جهان عرب شهرت نیافته، مگر شکسپیر. طبعاً، همان طعن و طنزی که الیوت نسبت به شاعران رمانتیک انگلیس داشت، و همان انتقادهایی که وی بر اسلوب و موضوعات ایشان وارد می‌کرد، تأثیر

(۱) T.S. Eliot شاعر و ناقد بزرگ انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۶۵) که تأثیرش بر شعر بسیاری از ممالک غیرانگلیسی زبان نیز محسوس است.

(۲) Edith Sitwell (۱۸۸۷-۱۹۶۴) شاعره انگلیسی که از سمبولیست‌های فرانسه متأثر بود.

بزرگی در وضع شاعران نسل جدید عرب باقی گذاشت. در نتیجه، این شاعران به شدت از آنچه در آثار پیروان رمانتیسم متأخر عرب دیده می‌شد، از قبیل سادگی تصنعی و شاعریت سطحی و آسان و آبکی، کناره گرفتند و بالطبع شیوه دیگری را بر آن ترجیح دادند؛ شیوه‌ای که از نوعی خشکی و بیرحمی خالی نیست و از به کار گرفتن عباراتی از زبان امروز باکی ندارد و بیشتر به استخدام رمز و اشاره می‌پردازد، و اینها همگی خصایصی است که شیوه الیوت بدان ممتاز است.

تأثیر الیوت به طور خاص و شاعران اروپایی عموماً، به گونه‌ای دیگر نیز در شعر معاصر عرب احساس می‌شود و آن آزادی بیش از حد شعر عرب است در شکل و وزن.

اگر از بعضی کوششهای به سامان نرسیده‌ای که جمعی از طرفداران سوررئالیسم برای احیای شعر منثور در مصر در خلال جنگ دوم جهانی کردند و نیز از بعضی کوششهای امروزی که بعضی از تندروان و افراطیون در سوریه و لبنان دارند، صرف نظر کنیم، انقلاب اصلی در اوزان شعر عرب همان انقلابی است که سیّاب و نازک الملائکه از پیشروان آن اند؛ همان انقلابی که سراسر جهان عرب را فراگرفته و در نتیجه آن شاعر به جای این که سطر یا بیت را - که در عروض خلیل بن احمد نظام خاص تفعیلات است - اساس وحدت شعر قرار دهد، تفعیله (رکن) را اساس قرار می‌دهد^۱. منتها شاعران به شکستن بیت

(۱) این مسأله همان چیزی است که نیما در شعر فارسی عرضه داشته است و به طور خلاصه برداشتن قید تساوی کمتی ارکان عروضی در مصراعهای شعر است. شاعران عرب، کاری را که

کلاسیک اکتفا نکردند، بلکه قافیه سراسری را نیز به یک سوی نهادند، حتی گاهی از قافیه نیز احساس بی نیازی کردند. طبعاً هدف اصلی این کار ایجاد آزادی هر چه بیشتر برای شاعر بود، تا بتواند وحدت درونی را در شعر خویش تحقق بخشد و بتواند میان شکل و مضمون ازدواج کامل برقرار کند و آنها را به یکدیگر بیامیزد.

این وضع انقلابی در شکل شعر، ویژه طرفداران دیدگاه سیاسی خاصی نیست، بلکه اکثریت شاعران در آن شرکت دارند، هر چند اندیشه‌ها و عقاید سیاسی‌شان متفاوت باشد.

چیزی که قابل ملاحظه است این است که تندروترین شعر انقلابی معاصر عرب شعر پیروان مارکسیسم یا واقع‌گرایی اشتراکی نیست بلکه شعر جماعتی از شعرا است که نامهایشان به وسیله مجله لبنانی شعر^۱ به هم پیوند دارد. اینان در جای خود از مخالفان واقع‌گرایی اشتراکی هستند و معتقدند که شعر چیزی نیست بجز تعبیری زبانی که

→ نیما قبل از جنگ دوم در حدود ۱۹۳۸ انجام داده بود، در حدود ۱۹۴۷، دهسال بعد از او انجام دادند. خانم نازک الملائکه (که به احتمال قوی قبل از هر کس این کار را کرده) در کتاب قضایا الشعر المعاصر می‌گوید: «من در ۱۹۴۷ شعری منتشر کردم که نخستین نمونه این کار بود» (ص ۲۳، چاپ سوم) و بعد از چند ماه دیوان شعری از بدر شاکر السیاب به نام گلهای پژمرده نشر یافت که یک شعر آزاد در آن به چاپ رسیده بود.

(۱) یکی از مهمترین مجلات ادبی لبنان و از پیشروترین و تندروترین نشریات ادبی عرب در باب شعر است. مجله‌ای ماهانه است که موقتاً هر سال چهار شماره منتشر می‌شود. مدیر مسئول آن یوسف الخال از شاعران مکتب رمزگرایی و بیشتر ناشر آثار شعری گویندگان مکتب رمزگرایی (سمبولیسم) است ولی نویسندگانش با همه تندروی از سعه صدر بسیاری برخوردارند و نسبت به تمام شیوه‌ها و مکاتب شعری، حتی کلاسیکهایی از نوع جواهری که در کار خود موفق‌اند، به دیده احترام می‌نگرند. مجله شعر انتشارات بسیار خوبی به صورت مجموعه‌های شعری، ترجمه‌های شعری ادبیات معاصر جهان، کتابهای نقد شعر و ... نیز دارد.

حاصل رؤیت شخصی شاعر است و در اصل نوعی کشف ذهنی است. در عرف ایشان هر نوع التزامی - که صاحبش را به نوعی بیان مستقیم بکشاند - به هنر زیان می‌رساند و طبیعت آن را زشت و تباه می‌کند.

اینان با طرفداران واقع‌گرایی اشتراکی، در مخالفت با رمانتیسم، هم عقیده‌اند و بعضی از ایشان رمانتیسم را نوعی «بیماری» می‌دانند. اما در مسأله‌ای دیگر با هم اختلاف دارند و آن این است که اینان به نوعی از شعر تمایل دارند که از نظر ابهام، گاهی پیچیده‌تر از شعر معاصر اروپاست. همچنین به کارگرفتن زبان نیز در شعر ایشان بسیار انقلابی است، تا آنجا که این تردید همیشه باقی است که آیا آن تغییر ناروا و مسخی که بعضی از ایشان در زبان ایجاد کرده‌اند در حوزه شعر عرب ابدیتی به ایشان می‌تواند ببخشد؟ عنوان «رمزگرایان» بر این دسته از شاعران به قصد تعمیم اطلاق شده است، زیرا ایشان با این که بیشتر متأثر از شعر معاصر فرانسه و فلسفه معاصر اروپا هستند، و بیشتر می‌کوشند از تجربه‌های ظاهراً شبیه تجربه‌های صوفیه و اگزیستانسیالیست‌ها سخن بگویند، اما در حقیقت، موقعیت ایشان همان تطور و سیری است که در شعر رمزی اروپایی وجود دارد. و این نکته در شیوه شاعری ایشان سخت آشکار است که بیشتر متوجه عالم رمزهای شخصی درون هستند و از زبان شعر تلقی ویژه‌ای دارند. از نظر آنان وظیفه شاعر این است که زبان مشترک رایج را در هم شکند و جهان زبانی و لغوی خود را - که در حقیقت همان شعر اوست - جایگزین زبان مشترک و رایج کند.

بعضی از میانه‌روان مجله شعر، امثال یوسف الخال^۱ و خلیل حاوی و ادونیس، توانسته‌اند شعرهایی واقعاً ممتاز به وجود آورند؛ شعرهایی که در آن، درک شاعر از هستی چنان است که جهان ویژه شاعر با اجتماعی که وی در آن زندگی می‌کند به هم آمیخته است؛ چندان که رهایی فردی که شاعر در خلال شعر خویش آن را جستجو می‌کند، در عین حال، رهایی جامعه‌ای است که وی در آن زندگی می‌کند. در این گونه شعرها، که حقاً هدیه بسیار ارزنده‌ای است برای شعر عرب، و گسترشی است در آفاق آن؛ احساس می‌کنیم که تجربه روحی‌یی که شعر را به وجود آورده، و همان جوهر شعر است، در عین حال یک تفسیر سیاسی و حاشیه‌نویسی مدنی و اجتماعی نیز هست.

براستی می‌توان گفت این گونه شعر - که در سالهای اخیر به وجود آمده و اغلب شاعران آن از متولدان دهه دوم و سوم این قرن هستند - هنوز از نظر زمانی چندان عمری بر آن نگذشته است تا بتوان آن را به دقت مورد مطالعه قرار داد و درباره آن حکم کرد؛ حکمی که حاصل مطالعه‌ای جدی و دور از عقاید شخصی و ذهنیت باشد. با این همه، هیچ کس نمی‌تواند این نکته را انکار کند که امروز در جهان عرب، توجهی اصیل و گسترده نسبت به شعر مشاهده می‌شود و کوششها و تجربه‌های نوآیینی - که می‌تواند توجه ناقدان و جویندگان را به خود

(۱) یوسف الخال (متولد ۱۹۱۷) در طرابلس متولد شد و در رشته فلسفه از دانشگاه آمریکایی بیروت فارغ التحصیل شد. مدتی در نیویورک، به عنوان کارمند عالیرتبه سازمان ملل به کار پرداخت. در ۱۹۵۷ مجله شعر را بنیاد نهاد. وی گالری‌یی نیز به عنوان «گالری واحد» در بیروت دارد که نمایشگاه هنرهای جدید است. بسیاری از آثار الیوت، سند برگ، رابرت فراست و ازرا پاوند را به عربی ترجمه کرده است.

جلب کند - در آن به چشم می خورد. من شخصاً هیچ تردیدی ندارم که بعضی ازین کوششها و تجربه ها را نسلهای آینده که دوستدار شعر عرب باشند، مطالعه خواهند کرد.^۱

اکسفورد، سپتامبر ۱۹۶۹

(۱) در مورد شعر معاصر عرب، تا ۱۹۶۹ و شاید هم ۱۹۶۸، طرحی که نویسنده ارائه داده است بسیار دقیق و جامع به نظر می رسد، اما بعد از جنگ ژوئن ۱۹۶۷ شعر عرب تغییراتی کرده که خود موضوع مقاله ای جداگانه است. به خصوص شاخه شعر فلسطین و ادبیات فلسطینی. - مترجم.

ویژگیهای شعر امروز عرب^۱

پرونده شعر عربی در برابر من قرار گرفته و من از خود می‌پرسم: آیا من این حق را دارم که انگشتانم را به سوی این هرم دراز کنم که سنگ بنای آن از چشم‌ها تراشیده شده و ملاط آن از گل سرخ فراهم آمده و سقف آن از رؤیاها ساخته شده است؟

من به عنوان یک شاعر، خود جزئی از این ماجرا - که باید درباره آن نظر بدهم - هستم. چگونه در یک زمان هم لباس قاضی و هم لباس متهم را در بر کنم؟ چگونه می‌توانم در ماجرای که من خود اندکی از آتش و دود آن به شمار می‌روم، داوری کنم؟

آیا من می‌توانم در برابر این موضوع همچون ناظری بیرونی رفتار کنم؟ در برابر موضوعی که با تاروپود من به هم آمیخته مانند رشته‌های گوی پشمی میان دستهای گربه بازیگر.

برون‌گرایی مطلق در ادبیات کار محالی است و برای من ممکن

(۱) این مقاله از کتاب الشعر قنديل اخضر نوشته نزار قبانی (منشورات المكتب التجاري، بیروت، ۱۹۶۴) ترجمه شده است و حواشی از مترجم است.

نیست که ناقد را لوله آزمایشگاه یا عدسی ریزینی تصور کنم که هیچ‌گونه واکنشی در برابر خطوط و سایه‌ها از خود نشان نمی‌دهد. ما ناگزیریم از این که چیزی را دوست بداریم یا از آن متنفر باشیم. این تابلو را بپذیریم و آن دیگری را نپسندیم و شعری را ستایش کنیم و شعری را نکوهش.

اما در میان راه ایستادن - مانند اجزای جدا جدای یک اتومبیل - و پشت پرده برون‌گرایی درنگ کردن، این کار در حقیقت به حساب نیاوردن انسانیت و آزادی و اختیار ماست و فرود آوردن انسان است تا حد سنگریزه‌ها و خزه‌ها و من در این بحث پیرامون شعر می‌گویم که سنگریزه و خزه نباشم. خوش ندارم که لوله آزمایشگاهی باشم که هیچ مزه‌ای نمی‌چشد و بوی هیچ شعری را احساس نمی‌کند. خوش ندارم که جامهٔ احرام در بکنم و در این قلمرو کسی باشم که نمی‌خواهد دوست بدارد و نمی‌خواهد دشمنی بورزد.

موضوع گفتار من نبرد میان دو جناح چپ و راست در شعر عرب است و پیدا است که برخورد این دو جناح - در هر اجتماعی که تندرست و سالم باشد - امری ناگزیر است. این تنها جامعهٔ بیمار است که نمی‌خواهد گویچه‌های سرخ و سفید خود را، برای کشف حقیقت، به میدان مبارزه بفرستد.

حال ببینیم در شعر معاصر ما جناح راست کدام است و دست راستی‌ها چه کسانی اند؟ جناح راست آن جانب موقر آرامی است که به تقدیس دنیای کهن ایمان دارد و در برابر آن به عبادت می‌پردازد و قربانی و بخور نثار آن می‌کند؛ آن جانبی است که از نظر ذهنی و روانی و میراثی به نمونه‌هایی از سخن و تعبیرات - که آنها را در نهایت

زیبایی می‌داند و برای هر روزگاری و هر جایی شایسته - پیوستگی دارد، و هرگونه تعدیل و یا دستبرد را در آنها روا نمی‌دارد.

شاعران دست راستی گروهی هستند که اوج کمال ادبی و نهایت هنر را در معلقه^۱ و قصیده عصماء (= طراز اول، شاهکار) می‌بینند و قصیده در نزد ایشان ظرفی تاریخی است که گنجایش هر محتوایی را دارد و جامه‌ای است که بر هر اندامی سازگار است و این خود در نظر آنها امری است مسلم که قابل رد و انکار نیست.

در برابر این کهنه‌گرایان متعصب - با آن قصاید سالیانه^۲ و هزار بیتی - نسل چپ‌گرای قرار دارد با همه جوانی و خامی و تندروی و جنونش. نسلی است که ریه‌اش را برای دم زدن در هوایی تازه و پاکیزه گشوده است و شیفته موج‌های تازه اندیشه است که از هر سوی بر او می‌وزند و بدو می‌آموزند که شورش کند و گذشته را رها سازد و با ناخن خویش سرنوشتی تازه برای خود حفر کند؛ نسلی است که تاریخ را مطالعه می‌کند اما نمی‌خواهد که مقبره تاریخ او را در خود فرو برد.

(۱) مُعَلَّقَه جمع آن مُعَلَّقَات، قصایدی منسوب به دوره جاهلی عرب. ادیبان دوره اسلامی معتقدند که اعراب این قصاید را به عنوان شاهکارهای بلاغت و هنر شعر، از دیوارخانه کعبه آویخته بوده‌اند. بعضی تعداد این قصاید را هفت و گروهی ده قصیده دانسته‌اند. گویندگان قصاید هفت‌گانه عبارتند از: امرؤ القیس، طَرْفَة بن العبد، زُهیر بن ابی سلمی، لبید بن ربیع، عمرو بن کلثوم، حارث بن حِلْزَه، و عنتره بن شداد. این قصاید، خواه چنانکه معروف است بازمانده دوره جاهلی باشد و خواه، چنانکه تحقیقات طه حسین و بعضی خاورشناسان نشان می‌دهد، بر ساخته‌های دوره اسلامی، به هر حال نمونه‌های عالی شعر عرب به حساب می‌آمده‌اند و سعی شاعران همواره بر این بوده که خود را به این نمونه‌ها نزدیک کنند.

(۲) قصاید سالیانه، منظور حوایات است. یعنی قصایدی که شاعر، مدت یک سال وقت خود را صرف سرودن و تنقیح آنها می‌کرده است از قبیل «حوایات زهیر».

هندسه شعر در زبان عرب

نسل چپ گرای معتقد است که شعر کلاسیک عربی - بدانگونه که به ارث به ما رسیده، با آن هدفهای شناخته شده و ابیاتی که به طور مصنوع به یکدیگر پیوسته می شود - به مانند کاشیکاریها، به نوعی تزیین و نقش نزدیکتر است تا به یک کار ادبی که باید تار و پودش به هم پیوسته باشد، بلکه اسلوب آن شبیه ساختمان قلعه های قرون وسطی است؛ با سنگ های مرمر و با ستونهای برافراشته اش.

اما شعر امروزی بیشتر شباهت به «دکوراسیون» اطاقی کوچک دارد که صندلیها و تابلوها و ظرفها در آن به وضعی قرار گرفته اند که نمایشگر ثروت آشکاری نیست، اما نماینده هماهنگی و گرمی است. شعرهای کلاسیک نوعی گزارش سریع است که شاعر تمام آنچه را که از ذهنش گذشته: از عشق و زندگی و مرگ و سیاست و حکمت و اخلاق و دین گرد آورده است. تمام اینها را شاعر در خطوطی موازی - که هرگز با هم برخورد نخواهند کرد - عرضه کرده است.

شعر کلاسیک مجموعه ای از سنگهای گرانبهای رنگینی است که بر روی بساطی پراکنده باشند. هر کدام را از هر جا که هست می توانی به هر جا که بخواهی ببری و با این همه، آن سنگها همچنان سنگ اند و شعر همچنان شعر است.

هندسه شعر کلاسیک هندسه مسطحه است که براساس خطوط افقی و تقابل و تناظر آنها بنیاد شده است، در حالی که شعر اروپایی دارای هندسه فضایی است که بر بُعد سوم استوار شده است. بنابراین، برخلاف شعر عربی، بیت در شعر اروپایی عالمی مستقل و قائم به ذات نیست، بلکه هر بیت یاخته زنده ای است که در میان

مجموعه‌ای از یاخته‌ها در یک موجودیت ارگانیکی زندگی می‌کند. از این روی حذف یک بیت از شعر اروپایی، در حقیقت، بازداشتن یک یاخته است از وظیفه‌ای که به عهده دارد.

شعر اروپایی به تدریج و از درون رشد و نمو می‌کند تا هنگامی که به آخرین نقطه پیوستگی و یگانگی می‌رسد، بدانگونه که جویباران کوچک همه به دریا می‌ریزند و همانگونه که نغمه‌ها یک یک دست به دست هم می‌دهند تا یک سمفونی عظیم را به وجود آورند.

طرح در شعر عربی

شعر عربی طرح مشخصی ندارد و شاعر عربی صیادی است در رودخانه تصادفات. وی به هنگام وصف شمشیرش ناگهان از لب معشوق یاد می‌آورد و از زین اسب یکباره و به خواری در دامن خلیفه می‌افتد و تا هنگامی که قافیه دارد و این منبر آسوده در اختیار اوست، هر موضوعی برای او موضوع است و او شهنشاه هر میدانی است. از حِطِّین^۱ به یرموک^۲ و از قدس به الجزایر... تا پایان این فیلم خبری که شاعران دست راستی به ما عرضه می‌کنند، همین ویژگی دیده می‌شود؛ درست مثل فیلم‌های پرهیجان و سطحی که برای عوام نشان می‌دهند و حدود تأثیرش از پوست آنها تجاوز نمی‌کند.

در این نقطه ذاتاً دست راستی بر دست چپی تفوق دارد، یا چنین

(۱) حِطِّین، دهکده‌ای در فلسطین در مغرب دریاچه طبریه که صلاح‌الدین ایوبی در آنجا بر لشکر صلیبیان پیروز شد و بیت‌المقدس را از آنان باز پس گرفت.

(۲) یرموک، منطقه‌ای است در شام و نیز جنگی که در همین مکان میان سپاه اسلام به سرکردگی خالد بن ولید و لشکر امپراطوری بیزانس روی داد و منجر به شکست بیزانس شد. سال ۱۵ هـ / ۶۳۶ م.

به نظر می‌رسد. فخامت و جزالت و ناپیوستگی واژه‌های زیان و نرمش و انعطاف‌پذیری حروف مایه آن می‌شود که ایشان در تسخیر مخاطب به پیروزی دست یابند، زیرا جامعه ما حس تغنی را به عنوان یک غریزه به ارث برده است و احساس موسیقایی عامه مردم ما با آن نوع آلات موسیقی که دارای یک سیم‌اند و ادوار شرقی – که براساس یک نغمه تنها به صورت دوری استوار است – پیوستگی دارد.

اما شاعر امروز عرب این شیوه تخدیر موضعی را مورد استفاده قرار نمی‌دهد. زبان، در حد ذات خود، برای او هدفی نیست بلکه کلیدهایی است برای ورود به جهانی فراختر و کرانه‌هایی دورتر. ارزش واژه‌ها، از نظرگاه او، به میزانی است که بتواند رؤیاها و سایه روشن‌ها و الهام‌ها را در پیرامون او برانگیزد.

بنیاد موسیقی در شعر شاعر امروز ترکیبی است از قطعات آهنگی که فراز و فرود دارد و با هم برخورد می‌کند و از هم جدا می‌شود. گاه نرم است و گاه درشت و زمانی آرام و تأثیرپذیر، و از این حرکت دائمی ذرات شعر، موسیقی داخلی‌ای متولد می‌شود که بیشتر به سمفونی نزدیک است تا به صدای تک‌تک منظم شده یک ساعت. جنبش دست چپها در برابر جنبه شکلی شعر کلاسیک نشان‌دهنده آن نیست که دست چپها – یا دست کم میانه‌روهایشان – در الغاء یا حذف این شکل می‌کوشند. ادراک ایشان از تاریخ و احساس زیبایی‌شناسی آنها در مورد طبیعت شعر به طور عام و طبیعت شعر عربی به ویژه، و شرایط و امکانات پیدایش و تکامل آن، ایشان را از چنین اغراق و زیاده‌روی‌ای باز می‌دارد.

آنها بدین نکته ایمان دارند که انسان قالب‌ها را می‌سازد نه این که

قالبها انسان را. از نظر آنان در هنر شکلهای ثابت و ابدی وجود ندارد و برآنند که اندام اندیشه‌های آفریننده و احساسهای بارور ایشان، با این جامه‌های آماده سازگار نیست. هر هنرمندی جامه‌ای را که در آن آسوده است، برمی‌گزیند. انسان چپ‌گرا روا نمی‌دارد که اندیشه‌های خود را در قوالب پیش ساخته آهکی قرار دهد.

او می‌داند که علم بیان و بدیع و صنعت طباق و تضاد و جناس و آنچه بدان پیوسته از قبیل مینیاتورکاریهای لغوی، چیزی نیست جز قالبی محدود همانند کفشهای چینی که قرن‌ها اندیشه عرب را از بالیدن و جنبش بازداشته است.

تراژدی قافیه

نسل چپ‌گرا معتقد نیست که جامه‌های راحت و گشاده شعر گذشته‌مان را رها کنیم، چرا که می‌داند بیرون آمدن از آن جامه‌های دیرینه، در حقیقت، نوعی عریانی ادبی است. اما در پی تعدیل این جامه است تا به شکلی درآید که عملی و آسوده و هماهنگ با این روزگار باشد.

من در اینجا واژه «آسوده» را به کار می‌برم زیرا برای مقصود من مناسب‌تر است، چرا که هیچ شاعر عربی - هر چند توانا باشد - نمی‌تواند مدعی شود که تمام قوافی او آسوده و بی‌رنج آمده‌اند و یا مدعی شود وی همواره از بهترین امکانات برخوردار است، زیرا که قافیه (به رغم تمام انگیزندگی و تأثیری که دارد) نقطه پایانی است که خیال شاعر در برابر آن درمانده می‌شود و درنگ می‌کند. مثل چراغ خطر سرخی است که به شاعر می‌گوید: «ایست!» و در حالی که شاعر

در اوج سرشاری و لبریزی احساس خویشتن است، مایه قطع شدن نفسهای او می شود و آب سرد بر آتش شعله ور او می ریزد. او را ناگزیر می کند که از گام دیگر آغاز کند، و گام دیگر - از زیان و صدمه اش که بگذریم - معنایش دخول در مرحله بیداری و هشیاری است، یعنی مرحله نثر؛ و با تکرار شدن این ضربه ها ابیات قصیده عوالمی می شود دور از هم و اشکوب هایی جدا از یکدیگر در ساختمان برافراشته.

این روش در ساختمان شعر عربی مایه آن شده است که شعر عرب شعر تک بیت باشد. تک بیت هایی که هر کدام را به عنوان یک ضرب المثل یا سخن حکیمانه در گفتار روزانه خود به کار می بریم و آنها را با آب زر می نویسیم و بر دیوار خانه هامان می آویزیم. و شاه بیت و بیت القصیده - چنانکه شناخته ایم - تنها همان بیتی است که شاعر در لحظه سرشاری و آزادی احساس خویش سروده است یعنی پیش از آن که با هرگونه مانع مصنوعی برخورد کند.

شاید شرایط و امکانات شاعر قدیم عرب و نوع زندگی غیر ثابت او باعث شده باشد که وی هنرش را در گنجینه زبان خویش قرار دهد و به ایجاز روی آورد و همه چیز را در شعرش متمرکز کند و تمام فلسفه و عواطف و جهان بینی خود را در بیتی فشرده - که به خاطر سپردنش آسان باشد - قرار دهد.

در جستجوی هماهنگیهای موسیقایی جدید در شعر عرب

شعر، هندسه واژه ها و آهنگهایی است که ما به وسیله آن در درون دیگران جهانی همانند جهان خویش می آفرینیم، و شاعران مهندسانند و هر کدام از ایشان در ساختمان و پیوند واژه ها و دگرگونه

کردن آن، شیوه‌ای ویژه خویش دارند. سنگ در اختیار همه کس هست، اما این تنها قله‌های آفرینش هنرند که می‌دانند آن را چگونه و کجا به کار بگذارند.

هر چند به این نکته معترفیم که برای یک مهندس و هنر او قواعدی وجود دارد، با این همه، آزادی یک مهندس محدود نیست و همین است که او را در هر لحظه‌ای فرصت می‌دهد تا چیزی را از جزئیات طرح خود حذف کند و چیزی بر آن بیفزاید و در آن تعدیلی به وجود آورد تا به کمال هنری و فنی خود برسد.

مقصود این است که هندسه شعر - یعنی تنظیم گام‌های موسیقایی آن - کاری است که عمیقاً با میزان آزادی شاعر و مهارت او و حدود شناخت و آگاهی او از کیمیای واژه‌ها بستگی دارد. بدین معنی که موسیقی شعر یک نسخه خطی کهنسال نیست تا در موزه محفوظ بماند و هیچ کس اجازه لمس کردن آن را نداشته باشد تا در آن تجدید نظر کند و به صورت تازه‌ای آن را جلوه دهد.

بحرهای شانزده گانه شعر عرب، با تعدّد برگردانها و تفاوت نغمه آنها، ثروت موسیقایی گرانبهائی است که در اختیار ماست و به ما این امکان را می‌دهد که آن را سرآغازی برای پرداختن و تدوین معادلات موسیقایی جدید در شعر خویش قرار دهیم.

بی‌هیچ گمان، ذوق موسیقایی ما تحول یافته و رشد کرده و تا حد بسیاری از ساختمان سمفونی مرکب در موسیقی اروپا متأثر شده است و همچنین از آهنگهای تند و بریده بریده‌ای که هر روز می‌شنویم از قبیل موسیقی جاز و شپور و سنج‌های مسی.

ما از مرحله ساز شبانان - با آن ایقاع ابتدایی ساده - گذشته و به

مرحله ساختار موسیقایی متداخل (پیوسته و مرکب) رسیده‌ایم و زندگی ما از مرحله قصیده عصماء با ابیات صدگانه‌اش که تکرار قافیه‌های مسین و سربی‌اش مانند دندان‌های شانه بر اعصاب تازیانه می‌زند، گذشته است و آنها را به خوبی می‌شناسیم.

شعر عربی جدید به چشم شنیده می‌شود، یعنی موسیقی‌ای است که مطالعه می‌شود و این دلیل دیگری است که شعر ما به مرحله مدنیت وارد شده است.

جناح چپ و زبان شعر

شعر نجوای انسان با انسان است. این است حقیقت شعر از هومر تا والری. بنابراین، شعر ابزار ارتباطی پیشرفته‌ای است میان نجواگر و شنونده. ابزاری است که ما را به دیگران پیوند می‌دهد و ما را با ایشان یگانه می‌سازد.

ابزار شعر برای ارتباط با مردم، زبان است و به همین دلیل این پرسش مطرح می‌شود که آیا زبانی ویژه شعر وجود دارد، یا نه؟ آیا مرزی میان زبان سرودن شعر و زبان نوشتن داستان یا مقاله وجود دارد؟

من شخصاً با تقسیم‌بندی زبان به مناطق جغرافیایی و مقامهای خاص، مخالفم؛ چرا که زبان هوای مشاعی است که همه کس آن را تنفس می‌کند و نقدینه‌ای است که همواره دست به دست می‌گردد. اگر زبان سنگی باشد که با آن ساختمان افکار خود را بنا می‌کنیم، شعر هنر مهندسی است که این سنگها را به صورت قصرهای هزار و یکشب در می‌آورد.

تمام واژه‌ها، بی‌هیچ استثنایی، در شعر به کار می‌روند و هنر شعر آن کیمیاگری و سحری است که مس را به طلا بدل می‌کند و خاک را به گونه‌ی نور در می‌آورد.

دست راستیها در مورد واژگانِ اغانی^۱ و عقد الفرید^۲ تعصبی دارند و در نظر آنها فصاحت و بلاغت مفهومی ثابت و یک نواخت دارد، از این روی هر آفرینش تازه و هر بدعتی را به دیده‌ی تحقیر می‌نگرند و آن را نمونه‌ای از ضعف و سستی می‌شمارند.

اما چاپ‌گرایان ایمان دارند که زبان تازه‌ی امروز، با همه‌ی داغی و ناخوشایندی و درشتی‌اش، می‌تواند زبان شعر باشد و ایمان دارند که واژه‌های شعری همان کلمه‌هایی هستند که در میان ما و در خانه‌ها و دکانها و قهوه‌خانه‌های ما زندگی می‌کنند، نه آن واژه‌هایی که در شکم فرهنگها مدفون شده‌اند.

اینک شعر در نتیجه‌ی نیروگرفتن دیدگاه مارکسیستی و سوسیالیستی، از پایگاه اشرافی خویش فرود آمده است و دیگر کالایی ویژه‌ی نجبا و بازیچه‌ی خلفا نیست. شعر امروز جامی زرین نیست که بر دست امیری قرار گیرد، شعر امروز به صورت لقمه‌ی نانی درآمده است برای هر کس که گرسنه‌ی نان است و برای هر کس که گرسنه‌ی آزادی است.

ما اگر صلاهی شعر به زبان امروز را در داده‌ایم، این دعوت انگیزه‌

(۱) اغانی، تألیف ابوالفرج اصفهانی، یکی از کتابهای وسیع و پراهمیت در ادب و تاریخ ادبیات عرب است در ۲۱ مجلد که چندین بار به چاپ رسیده است.

(۲) عقد الفرید، کتابی است تألیف ابن عبدربه درباره‌ی شعر و نشر که از نظر ادبی یکی از مهمترین مآخذ ادب عرب به شمار می‌رود.

آن نخواهد بود که به فرورفتن و هبوط در کوچه پس کوچه‌های تاریک و آبشخور زبان عوام گرایش پیدا کنیم. ما در جستجوی آنیم که شعر ما در مرحله فرهنگی‌ای باشد که ما در آن قرار داریم و تصویری و انعکاسی از این فرهنگ باشد.

در سراسر کشورهای عربی، زبان تحصیلکرده‌ها، مرز مشترک و راستین و ماده نخستینی است که ناگزیریم آن را در تمام نوشته‌ها - از شعر و داستان و نقد و مقاله - به کار ببریم. ممکن است این زبان صد درصد آکادمیک و یا صد درصد قاموسی نباشد، اما به هر حال با ما همگونی دارد؛ چرا که جزئی از زبان ما و حنجره‌ها و کتابها و جراید و نامه‌های ماست؛ لغتی است که به وسیله آن عشق می‌ورزیم و می‌خندیم و می‌گرییم و گیسوان معشوقه خود را بدان شانه می‌زنیم.

محتوای شعر جدید عرب

اکنون که از بحث درباره ساختمان بیرونی شعر عرب فارغ شدیم باید به محتوای درونی آن بپردازیم. آیا شعر جدید عرب محتوای تازه‌ای دارد؟ ارزش این محتوا چیست؟

آنچه مسلم است این است که نقشه جغرافیایی جهان درهم فشرده شده و مرز میان کشورها - مانند توده‌های برف - در حال ذوب شدن و سقوط است: دانش امروزین، مسافرت اشخاص و اندیشه‌ها را از قاره‌ای به قاره‌ای و از سیاره‌ای به سیاره‌ای دیگر، به صورت یک تفریح روزانه درآورده که هیچ هراسی در آن نیست و ادبیات، خود بیش از هر یک از پدیده‌های هستی، سفرپذیر و کوچ‌کننده است. روحی است که به سرعت تبخیر می‌شود، به سرعت مشتعل

می شود. از این روی، هیچ ادبیاتی نمی تواند در میان دیوارهای تنگ اقلیم خویش عزلت گزین باشد و سر در میان ریگهای بی توجهی نهد و مدفون شود. اگر چنین باشد، ادبیاتِ مرده ای خواهد بود.

در میان این تمدن سر به فلک کشیده، شعر جدید عربی خود را جستجو می کند و از خوبیهای این شعر یکی این است که چشمان خود را به آفاق وسیع انسانیت گشوده است و در برابر تموجات فکری جهان و تحولات آن به شدت حسّاس است. تمام آن بذرهای اندیشگی که امواج دریای مدیترانه به سوی ما آورده اند در خاک ما گل و برگ داده است.

تمام فلسفه ها، جنبشها و همه مکتبها - خواه شرقی و خواه غربی - از بورژوازی تا مارکسیستی، همه و همه در سرزمین ما با یکدیگر برخورد کرده اند و در نتیجه مقداری از تأثیرات خود را به جای نهاده اند.

تاگور و گوته و شکسپیر و موسه و مالارمه و والری و آراگون و رمبو و لورکا و پل الوار و آخرین خوشه انگور، تی. اس. الیوت. همه اینها از کنار ما گذشته اند و کوچ کرده اند و نفسهای خود را در سپیده دم شعر ما به جای نهاده اند.

تعهد یا التزام که فرزند مغرور مارکسیسم بود، همچون سرگیجه ای ناگهانی، در اوایل دهه پنجاه از روی سر ما گذشت و شعر ما را به صورت یک «مانیفست» عقیدتی درآورد و در اندیشه شاعران متعهد و مسئول ما شعرهایی روید به مانند سیب زمینی ها در کولخوزها. سپس مسأله تعهد و مسئولیت از سواحل ما کوچ کرد و طرحهایی شعری از دین بین فو و کره - که همچون فرزندان بی استخوان و بدون

چهره بودند - به جای گذاشت.

آنگاه اگزیستانسیالیسم سارتر به زور درهای خانه ادبیات ما را کوفت و سارتر و کامو و کافکا و کولن ویلسون^۱ توانستند عوارض «تهوع» و «طاعون» را به ما منتقل کنند و «وانهادگی» با همه جنون و بلاهت و شعر پوکش قهرمان اول کارهای ادبی ما شد و بر خوان شاعران ما به صورت نمکی درآمد.

من معتقدم که بحران «بیهودگی» و «نیست‌انگاری» و «درماندگی انسان» یک بحران روحی است که در تمدن دردمند اروپایی قابل تفسیر است، ولی ما بدون سنجش و بی آن که در زندگانی ما عاملی برای توجیه آن وجود داشته باشد، آن را در ادبیات خود وارد کردیم. این بیماری مسری که آثار ادبی ما را درنوردیده است، بیماری‌ای عربی نیست بلکه چیزی است که در فرانسه ساخته شده و میکربهای آن، مانند یک بیماری واگیر، به ما منتقل شده‌اند.

من منکر آن نیستم که همه انسانیت دچار بحرانی واحد است و می‌دانم که نسل ما نسل غبار اتمی و هوای آلوده و عقده‌های کشنده فرویدی است، نسلی است که بی هیچ صلیبی مصلوب شده است. نسلی که از روز تولد، از درون ناساز و بی‌اندام بوده است.

من اینها را می‌دانم. ولی این را هم فراموش نمی‌کنم که انسان عربی دارای بحرانه‌های خاصی است: بحرانه‌های راستینی که به نان و

(۱) کولن ویلسون Colin Wilson متولد ۱۹۳۱ نویسنده کتاب بیگانه The Outsider که یکی از پرنفوذترین کتابهای بعد از جنگ جهانی دوم خوانده شده است. برخلاف مطبوعات ایران که تقریباً هیچ نامی از کولن ویلسون در آنها نیامده (بجز دو مقاله در جهان نو و کتاب نوس تا آنجا که من می‌دانم) در زبان عربی غالب کارهای کولن ویلسون ترجمه شده و اشاره‌ای که نویسنده به تأثیر کارهای او بر ادبیات عرب دارد غیرطبیعی نیست.

دارو و دانش و غده سرطانی اسرائیل پیوستگی دارد، و بیش از آن که به بحثهای مجرد فلسفی - که ملتها به هنگام سیری و آسوده خاطری بدان روی می آورند - پردازد، باید به حل این مشکلات همت گمارد. در بحث از جریانهای اندیشه جهانی که بر ما وزیده است، نمی توانیم تجربه البوتی را - که از شاعر امریکایی الاصل تی. اس. البوت نام گرفته - نادیده بگیریم، چرا که او بر اکثر شاعران معاصر ما و به ویژه شاعران عراق و مصر اثر گذاشته و نقش سرانگشتهای او بر آثار ایشان واضح است. این شاعران از او و استادش ازراپاوند روش نوشتن شعر آزاد و استفاده از اساطیر و سمبولهای دینی و تاریخی و تکیه کردن بر تداعی خیالها (ایماژیسم) را در شعر آموختند. باید انصاف داد که نتایج تجربه البوتی در شعر ما، بر روی هم، خوب بوده است زیرا بعضی از مایه وران را در شعرهای آزادشان پیروزیهای نمایانی بخشید که توانستند یکی از کمبودهای شعر عربی را جبران کنند و آن مسأله وحدت شکل و موضوع بود. و شعر عربی، با کوشش ایشان، به صورت یک پدیده ارگانیک به هم پیوسته و درهم بافته - که از موسیقی داخلی و ترکیب ایقاع نغمه های مختلف تغذیه می کند - درآمد و دارای هسته ای شد و محوری پیدا کرد که از آغاز به سوی انجام برگرد آن در حرکت است و این به نظر من بزرگترین پیروزی شعر جدید عرب است.

حال اگر آسانی ظاهری شیوه شعر آزاد، انگیزه آن شده است که بسیاری از افراد در این چاه دلوی بیفکنند و یا مایه آن شده است که بسیاری محصولهای بی ارزش - که مایه بدنامی شعر آزاد و شاعران آن است - عرضه شود، هرگز دلیل آن نخواهد بود که بر شعر جدید - بر

روی هم - حمله شود، زیرا در هر هنری یک دسته مایه ور وجود دارد و یک دسته بی مایه. همچنانکه در شعر کلاسیک عقابهایی هستند که بر گونه های خورشید بال می گشایند و جفدهایی نیز یافت می شوند که از پرواز در برابر آفتاب هراس دارند.

شعر امروز، با تمام نیروهایش، در تجربه بزرگ تجدید و نو شدن شناور است. بهتر است او را رها کنیم تا فرصتی برای اثبات خود بیابد.

عاشقانه سرایی بی همتا

نزار قبّانی (سوریه، ۱۹۲۳)

اگر مجموعه شعرخوانان دنیای عرب را در نظر بگیریم - و نه فقط روشنفکران و گروه اهل شعر و نقد را - بی هیچ تردیدی، نزار قبّانی پرنفوذترین شاعر زبان عرب در عصر جدید است. هیچ شاعر سنتی یا نوپردازی به اندازه نزار قبّانی در میان عموم دوستداران شعر نفوذ نداشته است و ندارد. وسعت دایره نشر مجموعه های شعری او با هیچ یک از شاعران طراز اول زبان عرب قابل مقایسه نیست. تیراژ دیوانهای او و کثرت طرفداران وی در تمام نقاط دنیای عرب، بسیار چشم گیر و قابل ملاحظه است، زیرا عشق، عمومی ترین مرز مشترک عواطف انسانهاست. حتی انقلابیون و روشنفکران نیز در حالات شخصی و ناگزیر خود به عشق نیاز دارند و نزار شاعر عشق است و شاعر زن.

ریلکه، در نامه ای که خطاب به یک شاعر جوان نوشته، او را از سرودن شعرهای عاشقانه برحذر می دارد، و می گوید این کار

دشوارترین نوع شعر است، زیرا در طول تاریخ تمام استعدادهای برجسته عالم شعر، این وادی را تجربه کرده‌اند؛ بنابراین شاعر باید خیلی هنرمند و خلاق باشد تا بتواند شعر عاشقانه موفق بسراید و نزار، تا حدود زیادی، به نظر من در این وادی موفق بوده است، آن هم در زبانی که سابقه شعر عاشقانه آن به طبیعی‌ترین و لطیف‌ترین غزل‌های حسی دنیای قدیم (شعرهای امرؤالقیس و عمر بن ابی ربیع) پیوند دارد.

نزار را «شاعر زن و شراب» می‌شناسند و شاید این عنوان برای بسیاری از خوانندگان رنگی از نوعی نیشخند و استهزاء داشته باشد، اما این حقیقتی است که او هیچ‌گاه آن را منکر نشده است و با کمال شهامت از این خصیصه شعر خویش دفاع می‌کند. اگر چه در سال‌های بعد از جنگ ژوئن اعراب و اسرائیل، نزار گرایشی به شعر سیاسی نشان داد و نمونه‌هایی از این کار عرضه کرد، اما جان و جمال اصلی شعر او همان عاشقانه‌هاست، و او خود باکی ندارد که چنین باشد. وقتی عبدالوهاب البیاتی مجموعه شکوه از آن کودکان و زیتون باد! را منتشر کرد، نزار شعر «شکوه از آن گیسوان دراز باد!» را سرود و این در دنیای عرب شهامت زیادی لازم دارد، زیرا «زیتون» رمز فلسطین اشغالی است و در برابر چنین مفهوم قومی و پرخونی - که تاریخ ملل عرب را دگرگون خواهد کرد - عشق به زن را ترجیح دادن و گفتن که «شکوه از آن گیسوان دراز باد!» کار آسانی نیست.

نزار - هر چه باشد - شاعر زن و شراب است و در این کار، در عصر ما بسیار موفق است، به حدی که غالب ناقدان معاصر عرب او را در طراز عمر بن ابی ربیع - بزرگترین شاعر شعرهای عاشقانه تاریخ

ادبیات عرب - قرار می دهند و او را با وی مقایسه می کنند^۱ و از حق نباید گذشته که او در تصویر حالات یک عاشق امروزی - به خصوص در شرایط زندگی بورژوازی نوخاسته کشورهای شرق میانه - همان توانایی را دارد که عمر بن ابی ربیع (۲۶-۹۳ ه.ق.) در قرن اول هجری داشت.

نزار یکی از رقیق ترین و لطیف ترین زبانهای شعری را - که در مرز زبان وحشی شعر مدرن و زبان ایستا و کلیشه وار شعر قدیم قرار دارد - برگزیده و با این زبان به وصف حالات عشقی خود و توصیف تأملات خود در باب زن پرداخته است. به گفته یکی از ناقدان، او گاه جامه مرد به تن دارد و زمانی جامه زن؛ هنگامی که به وصف حالات عاشق می پردازد مردی است شرقی، با تمام خصایص روحی و اخلاقی او، و زمانی که جامه زن را می پوشد و در زیر پوست زن پنهان می شود، می کوشد از زبان زن حرفهای او را بزند. تصاویر شعری او - حتی آنها که کاملاً جدید و بدیع می نمایند - در همان اولین برخورد قابل فهم اند، یعنی محور تصویر در شعرهای او، بیشتر روابط ملموس اشیاء است: پستان معشوقه او گاه توده ای از زیبایی است و زمانی سبدي از یاسمین و گاه جوی شراب است و گاه تنگ باده و گردبادی از عطریا گردبادی از قرنفل و برآمدگی نوک پستانها را گاه به صورت حروفی از آتش و زمانی به صورت کلماتی نوشته با نور و گاه به صورت قطره های نور می بیند و ساقهای معشوق را مزرعه های قرنفل و آبشاران طلا و چشم هایش را دنیای بی پایان و روزنه هایی بر عشق

(۱) در این باره رجوع شود به: دکتر ماهر حسن فهمی، نزار قبانی و عمر بن ابی ربیع، قاهره،

سبز و پرده‌هایی که خدا در آنسوی آنهاست. عجب نیست اگر بعضی از ناقدان او را «شاعر پستان» بخوانند.^۱

نزار خود اعتراف می‌کند که: «من از خانواده‌ای هستم که شغل آنها عاشقی است. عشق با کودکان این خانواده زاده می‌شود، همانگونه که شیرینی با سیب متولد می‌شود. وقتی به یازده سالگی می‌رسیم عاشق می‌شویم و در دوازده سالگی دلتنگ می‌شویم و در سیزده سالگی از نو عاشق می‌شویم و در چهارده سالگی از نو دلگیر و دلتنگ، و در خانواده ما هر طفلی در سن پانزده سالگی پیری است و در کار عشق و عاشقی صاحب طریقه‌ای. پدر بزرگم چنین بود، پدرم چنین بود، و برادرانم چنین، و در این راه شهید می‌دهیم... خواهرم به خاطر این که نتوانست با مرد دلخواهش ازدواج کند خودکشی کرد... وقتی با جنازه خواهرم - که از عشق خودکشی کرده بود - راه می‌رفتم و پانزده ساله بودم، عشق با من قدم برمی‌داشت و دست بر شانه من می‌نهاد و می‌گریست.»^۲

این روح شرقی با پشتوانه زبانی که در کار عشق، قریب پانزده قرن ورزیده شده است، وقتی با ادبیات اروپایی آشنا شد، و در مسیر عوالم روحی جدید قرار گرفت، فضایی تازه‌ای در شعر عرب ایجاد کرد که باید او را، بلامنازع، بزرگترین عاشقانه‌سرای چند قرن اخیر به شمار آوریم.

(۱) مراجعه شود به: محمد سلیم غیث، الحب و الجنس فی حیاة و شعر نزار قبانی، ۱۹۷۳، ص ۴۷.

(۲) نزار قبانی، قصتی مع الشعر، منشورات نزار قبانی، بیروت، ۱۹۷۳، ص ۷۱-۷۰. نکته قابل یادآوری در رابطه با خانواده نزار این که ابوخلیل قبانی (هنرپیشه تئاتر و نمایشنامه‌نویس و آهنگ‌ساز بسیار معروف قرن ۱۹ عرب ۱۸۳۶-۱۹۰۲) عموی پدر نزار بوده است. در این باره مراجعه شود به: نجیب العقیقی، من الادب المقارن، مصر، ۱۹۷۶، ج ۲، ص ۱۹۹.

در زمینه‌های دیگر شعر، اختلاف سلیقه بسیار است و هر جمعی یکی از شعرا را بر دیگری ترجیح می‌دهند ولی در قلمرو شعرهای عاشقانه با وجود شاعرانی همچون سعید عقل (متولد ۱۹۱۲) و صلاح لبکی (۱۹۰۶-۱۹۵۵)، نزار همچنان در صدر قرار دارد.

در زندگینامه ذاتی^۱ خویش، نزار می‌گوید: در روز ۲۱ مارس ۱۹۲۳ در یکی از خانه‌های قدیمی دمشق متولد شدم. جهان در آستانه بهار بود. زمین و مادرم همزمان آبستن شدند و همزمان فرزندان خود را به دنیا آوردند. آیا این یک تصادف بود که تولد من با جنبش طبیعت همراه باشد؟ در کنار جوش و خروش درون زمین، در بیرون خاک نیز حرکت مقاومت بر ضد فرانسوی‌ها داشت گسترش می‌یافت و محله ما یکی از محله‌های مقاومت بود. پدرم کارخانه حلواسازی داشت و انقلاب می‌ساخت. من دومین فرزند خانواده بودم و ما چهار برادر و یک خواهر. خانواده ما از خانواده‌های متوسط الحال دمشق بود. پدرم آنچه درآمد داشت صرف ما و صرف پیشرفت انقلاب می‌کرد. مرا به بورژوا بودن متهم می‌کنند اما من هنوز قیافه سیاه سوخته پدرم را که پر از گرد ذغال بود و از کارخانه حلواسازی می‌آمد به یاد دارم. در دمشق به مدرسه رفتم و دیپلم ادب و فلسفه دریافت کردم (بکالوریا). زبان استادان ما فرانسه بود و از فرانسه می‌آمدند. متون درسی ما همه به زبان فرانسه بود. و ما با راسین و مولیر و کورنی و موسه و دووینی و هوگو و دوما و بودلر و پل والری و آندره موروآ در زبان اصلی شان آشنا می‌شدیم و ادبیات فرانسه را از سرچشمه آن می‌چشیدیم. این تعلیم

(۱) زندگینامه ذاتی را برابر autobiography به کار می‌برم.

و تربیت دریچه‌ای بود برای آشنایی ما با فرهنگ اروپایی. یکی از بزرگترین نعمت‌های زندگی من و از سعادت‌های شعرم این بود که نخستین استاد من، در ادبیات عرب، یکی از بهترین استادان منطقه شام بود: خلیل مردم بک. این مرد مرا از همان آغاز به شعر پیوند داد. من زبان انگلیسی را در لندن یاد گرفتم در فاصله ۵۵-۱۹۵۲ که در سفارت سوریه در لندن بودم. زبان انگلیسی زبان دیگری است، بیش از آن که زبان شادی باشد زبان حقیقت است. هارمونی چندانی ندارد ولی در عوض از دقت و وضوح برخوردار است؛ به طور خلاصه: زبان اقتصاد و قانون است. زبان انگلیسی در بعضی از شعرهای من، در حوزه منطق زبان، تأثیر بسیار داشته است. زبان اسپانیولی را در مادرید یاد گرفتم هنگامی که در کار خدمات دیپلوماسی بودم (۱۹۶۲-۶) و از همان آغاز با آن زبان احساس هماهنگی عجیبی می‌کردم، نوعی عشق. وقتی شعرهای من به اسپانیولی ترجمه می‌شد و با من در این باب مشورت می‌کردند می‌دیدم که چه زبان لطیفی است (این مجموعه در مادرید به عنوان «شعرهای عاشقانه عربی» نشر شده است). من به شعرهای ماچادو، خیمنز، آلبرتی و لورکا دلبستگی عجیبی یافتم. این زبان، زبان عشق و انقلاب است، آب و آتش در کنار یکدیگر.

در اوت ۱۹۴۵ به سلک دیپلوماسی سوریه درآمدم و بیست و دو ساله بودم که به عنوان وابسته سفارت سوریه در قاهره تعیین شدم. وقتی هواپیما به طرف قاهره حرکت کرد، احساس بی‌وزنی و گسستن از زمین برای من عجیب می‌نمود و این سفرها همچنان ادامه داشت از ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۶. از آفتاب قاهره تا گلدسته‌های مساجد استانبول، تا

بارانهای هنگ کنگ و فواره‌های رم و ماهتاب پریده رنگ لندن و ارتفاعات اسکاتلند و برفهای مسکو و معابد تایلند و دیوار بزرگ چین، و شراب راین و قهوه‌خانه‌های پیاده‌روهای سن ژرمن و میدان‌های گاوبازی اسپانیا و غارهای کولیان در غرناطه و باغهای لاله هلند و دریاچه‌های بلوری سویس و چترهای رنگی بر ساحل نیس و مونت کارلو تا بازگشت به خانه‌های لبنان با آجرهای قرمز. برخورد من با جهان و اشیاء و شهرها و زبانها و فرهنگ‌ها، حافظه مرا به گونه دوربین عکاسی درآورده است که هیچ چیز را فراموش نمی‌کند. و قاموس شعری مرا همه خطوط و رنگ‌ها و صداها و بویهای خوش و تند و درخت‌ها و دستمال‌های بدرود و فنجانهای قهوه تشکیل می‌دهد و نیز حاصل سفرهای من در درون کتابها است و به هیچ سرزمین خاصی منحصر نمی‌شود، نه دمشق است، نه لبنانی، نه مصری، نه فرانسوی، نه انگلیسی، نه چینی، نه اسپانیایی؛ من در شعر خویش تمام تابعیت‌های جهانی را حمل می‌کنم و به یک دولت وابسته‌ام و آن دولت انسان است، و به همین دلیل هم من هیچ‌گاه در هیچ حزب و دسته سیاسی‌ی عضو نشده‌ام.^۱

نزار می‌گوید دو نوع زبان عربی وجود دارد: یکی زبان فرهنگ‌ها و قوامیس از قبیل لسان العرب و محیط المحيط و یکی زبان عامیانه. زبان سومی نیز هست که من آن را تجربه می‌کنم. در مرز میان این دو کوشیده‌ام که زبان عرب را از پایگاه دور از دسترسی که دارد فرود آورم تا در میان قهوه‌خانه‌ها با مردم بنشیند و با کودکان و کارگران و

(۱) قصتی مع الشعر، ص ۱۰۰.

دهقانان سخن بگوید و روزنامه بخواند تا سخن را فراموش نکند.^۱ می‌گوید مرا به عنوان «شاعر زن» لقب داده‌اند و من منکر آن نیستم که در شعر من، عشق، مقام اصلی را دارد. در اروپا شعر عاشقانه و صراحت در عشق که در آثار لاورنس و اسکار وایلد و هنری میلر و آلبرتو موراویا دیده می‌شود، به مراحل، بیشتر از آن چیزی است که در شعر من وجود دارد، ولی به مناسبت نوع محیط و تربیت و فرهنگ، آنها هیچ گاه به این گونه سخت‌گیری‌ها که ما با آن روبرو هستیم گرفتار نشده‌اند. نود درصد سؤالی که از من می‌شود این است که چرا زن را موضوع اصلی شعرت قرار داده‌ای و وطن را فراموش کرده‌ای؟ طرح سؤال به این شکل دشمنانه، نشان می‌دهد که پرسندگان، مفهوم درستی از زن و وطن ندارند و تصور می‌کنند زن چیزی است متضاد با وطن. خشم ایشان بیشتر بر من از این روست که چرا پس از شکست ژوئن ۱۹۶۷ من به شعر اجتماعی و سیاسی روی آورده‌ام ... ولی مفهوم وطن در نظر من، یک مفهوم ترکیبی است از میلیون‌ها چیز: از قطره باران تا برگ درخت تا قرص نان و ناودان و نامه‌های عاشقانه، و بوی کتابها و شانه‌ای که در گیسوان معشوق من سفر می‌کند و سجاده نماز مادرم و زمانی که بر چهره پدرم شیار افکنده است. من از این چشم‌انداز پنهانور است که وطن را می‌بینم. نوشتن درباره وطن موعظه کردن نیست و خطبه خواندن نیست، سرمقاله روزنامه نیست. من این برداشت را از وطن دارم و برای من دو شاعر بزرگ می‌توانند سرمشق به حساب آیند که عشق و انقلاب، هر دو را، در شعر و زندگی خویش

جای دادند: لورکا و بایرون.^۱

وقتی شعر سیاسی «در حاشیه دفتر شکست» منتشر شد، غوغای عظیمی در کشورهای عربی برخاست. خلاصه اعتراض‌ها و دشنام‌ها این بود که:

۱. تو شاعری هستی که روح خود را به شیطان و زن و غزل برای روسپیان فروخته‌ای و حق نداری در باب وطن شعر بگویی.

۲. تو مسئول اصلی شکست هستی که در طول بیست سال، شعر عاشقانه گفتی و اخلاق جامعه را فاسد کردی.

۳. تو در این شعر، سادیست هستی و می‌خواهی ملت عرب را آزار و شکنجه دهی.

۴. تو امیدها و آرزوها را برباد داده‌ای و خدمتگزار اجنبی هستی.

۵. تولد تو بعد از ژوئن به عنوان یک شاعر اجتماعی، تولد طبیعی نیست.

من در برابر تمام این تهمت‌ها به جای این که احساس رنج کنم، احساس کردم دارم قد می‌کشم و بزرگتر می‌شوم و از سنگی که به سوی پنجره‌ام پرتاب می‌شد احساس لذت می‌کردم و سخنان مسیح را بر لب داشتم که: «خدایا! بر ایشان ببخشای که نادان‌اند.»

در برابر این پرسش که تحول از شعر عاشقانه به شعر سیاسی در کارهای تو آیا تأثیر فشار اجتماع است؟ نزار می‌گوید: «من معتقدم که تحول از شعر عاشقانه به شعر سیاسی، یک تجارت سودمند نیست زیرا خواب در چشم زنان، آرامتر از خواب در میان سیم‌های خاردار

است و تجارت عطر سودمندتر از تجارت سرکه. و انسان هوشمند کسی است که در چاه سیاست، در سرزمین‌های ما، سقوط نکند. کشور عشق همواره خوشبخت‌ترین سرزمین‌هاست. باور کنید، برای من این امکان همواره وجود داشته که فرمانروایی خود را بر کشور عشق، تا دیرباز، محفوظ نگاه دارم. تحول من به سیاست - که هنوز هم اصرار دارم آن را تحول نخوانم - نتیجه یک حرکت درونی بود که ناگهان تمام الواح بلورین روح مرا در هم شکست ... و از شیشه شکسته‌هایی که جنگ ژوئن بر زمین احساسات من پراکند، من فریاد برآوردم، فریادی دیگر.^۱

من گفته‌های نزار را به تفصیل بیشتری آوردم، تا او از خودش قبلاً دفاع کرده باشد و از آوردن حرفهای مخالفان صرف نظر کردم زیرا به قرینه صارفه و از خلال حرفهای خود او، می‌توان نوع اعتراض‌ها را دریافت.^۲ چیزی که قابل یادآوری است این است که شعرهای او را در مصر جمع‌آوری کردند و دستور صادر شد که دیگر حق ندارد وارد مصر شود، تا این که خودش نامه‌ای به عبدالناصر نوشت و او در جوابی که فرستاد نوشت: من در این شعرها هیچ امری که جای اعتراض باشد، ندیدم باید رفع توقیف شود و شاعر با احترام کامل مثل سابق بتواند به مصر مسافرت کند. پس از نامه عبدالناصر هیجان‌ها و توفان‌ها فروخفت.

امروز نود و پنج درصد شعر جدید عرب - به خصوص بعد از

(۱) نزار قبانی، در مصاحبه با مجله مواقف، بیروت، ۱۹۷۱، شماره ۱۶ (آب-تموز ۱۹۷۱).

(۲) برای نمونه دفاع دیگران از نزار قبانی، مراجعه شود به: رجاء النقاش، اصوات غاضبة فی النقد و الادب، ص ۱۱ به بعد.

شکست ژوئن ۱۹۶۷ - تم اجتماعی و سیاسی دارد و مسأله فلسطین قضیه اصلی است. هر کس دو مصراع شعر بگوید نیمی از آن در باب فلسطین است و نیمی دیگر هم غیر مستقیم به فلسطین مربوط می‌شود. آیا یک شاعر شعرهای عاشقانه، در این میان، جای را بر این همه شاعر انقلابی و اجتماعی تنگ می‌کند؟ نزار در جایی می‌گوید:

تا تو، ای پرنده سبز من!

معشوق منی،

خدا در آسمان‌ها وجود دارد.^۱

مثل دکارت که گفت: «من می‌اندیشم پس هستم» و مثل براهین فلاسفه در اثبات ذات باری، این هم یک نوع دلیل برای اثبات خداوند که: تا تو معشوق منی خدا وجود دارد. اما حقیقت این است که نزار همه چیزی را به چشم زن و از زاویه دید جنس می‌نگرد: هر چیز در شعر من به گونه مذهبی در می‌آید، حتی جنس نیز مذهبی می‌شود؛ تخت خواب: قربانگاه است و اتاقک اعتراف، و عجب آنجاست که من همواره به شعرهای جنسی خود به چشم یک کاهن نگاه می‌کنم و گیسوان معشوق خود را همان گونه می‌گسترم که یک مؤمن سجاده نمازش را. احساس می‌کنم در هر سفری که در پیکر معشوق خود می‌کنم تطهیر می‌شوم و شعر صوفیانه چیست به جز کوشش برای این که به خدا نیز مدلولی جنسی ببخشد.^۲

نزار با این که متجاوز از بیست سال در کارهای سیاسی و

(۱) نزار قبانی، کتاب الحب، الطبعة الاولى، منشورات نزار قبانی، بیروت، ۱۹۷۰، ص ۱.

(۲) به نقل از: محمد سلیم غیث، در مأخذ پیشین، ص ۴۸.

دیپلوماسی بود، ولی شعر را همیشه کار اصلی خود تلقی کرد و هیچ گاه سیاست را به جد نگرفت: «من در کار دیپلوماسی خود که به بزرگترین کاخ‌ها راه داشته‌ام، با پادشاهان، ملکه‌ها، امیران، و رؤسای جمهور آشنا شدم و پس از نشست و برخاست با آنان، دانستم که شعر سلطان همه سلاطین جهان است. وقتی من در حضور ایشان بودم احساس می‌کردم آنان در حضور من قرار دارند و تمام آن تجملها مرا به عنوان یک شاعر خوش آمد می‌گویند و نه به عنوان یک دیپلمات. عالم سفارت و سیاست، موزه‌ای است از موم. همه چیز آن مصنوعی و قلابی و غیر حقیقی است و زبان سیاست هیچ چیز را روشن نمی‌کند و هیچ معنایی ندارد. نه چیزی می‌دهد و نه چیزی می‌گیرد. مثل گل مصنوعی است، رنگ دارد و بو ندارد. همیشه میان این دو نوع زندگی برای من جدالی بود تا سرانجام شعر بر سیاست پیروز شد و پس از بیست و یک سال سیاست پیشگی، آن را رها کردم - در بهار ۱۹۶۶ - و شعر را نجات دادم.»^۱

نزار پس از استعفا از سیاست، در بیروت موسسه انتشاراتی باز کرد به نام «منشورات نزار قبانی» که کارهای شعری خودش و دیگران را نشر می‌دهد. مجموعه‌های شعری او عبارتند از «زیبای گندمگون مرا گفت»^۲ و «کودکی پستانها»^۳ و «تواز آن منی»^۴ و «سامبا»^۵ و «قصیده‌ها»

(۱) نزار قبانی، قصتی مع الشعر، ص ۲-۱۰۱.

(۲) قالت لی السمراء، چاپ ششم، بیروت، ۱۹۶۷، منشورات نزار قبانی.

(۳) طفولة نهد، چاپ اول، ۱۹۴۷، بیروت.

(۴) انت لی، چاپ ششم، ۱۹۶۷، بیروت.

(۵) سامبا، چاپ پنجم، ۱۹۶۷، بیروت.

(= شعرها) ^۱ و «محبوب من» ^۲ و «نقاشی با واژه‌ها» ^۳ و «نامه‌های یک زن لاابالی» ^۴ که تمام، شعرهای عاشقانه‌اند و «شعر، قندیل سبز» ^۵ که چند مقاله و چند شعر است. پس از جنگ ژوئن ۱۹۶۷ وی چند جزوه شعر سیاسی نشر داده که با سر و صدای زیادی روبرو شده است: «نوشته‌های چریکی بر دیوارهای اسرائیل» ^۶ و «در حاشیه دفتر شکست» و «فتح». کتابی هم به نثر دارد در باب زندگینامه ذاتی خودش که ما بعضی از مطالب آن را نقل کردیم و عنوان آن «سرگذشت من و شعر» است. ^۷

مراجع ویژه درباره زندگی و شعر نزار

۱. محمد سلیم غیث، الحب و الجنس فی حیاة و شعر نزار قبانی، جلد اول، ۱۹۷۳ (کتاب انتقادی کوچکی است).
۲. دکتر ماهر حسن فهمی، نزار قبانی و عمر بن ابی ربیعة، قاهره، ۱۹۷۱ (مقایسه این دو شاعر است).
۳. ایلیا حاوی، نزار قبانی شاعر المرأة، الجزء الاول، بیروت، ۱۹۷۳، و جلد دوم تحت عنوان: نزار قبانی شاعر قضية و التزام (تحلیل انتقادی کارهای اوست با آوردن نمونه‌هایی).

(۱) قصاید، چاپ ششم، ۱۹۶۷، بیروت. (۲) حیثیتی، بیروت.
 (۳) الرسم بالكلمات، چاپ دوم، ۱۹۶۷، بیروت. (۴) رسائل امرأة غیر مبالیه، بیروت.
 (۵) الشعر قندیل اخضر، چاپ دوم، ۱۹۶۴، منشورات المکتب التجاری، بیروت.
 (۶) ابن مجموعه توسط آقای محمد باقر معین الغربایی با نام مستعار تحت عنوان خشم خوسه‌ها به فارسی ترجمه شده است: تهران، انتشارات آگاه.
 (۷) کتاب قصتی مع الشعر، تحت عنوان داستان من و شعر توسط آقایان دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر حسین بکار به فارسی ترجمه شده است: انتشارات توس، ۱۳۵۶؛ ولی منقولات ما از متن عربی است و هنگام نگارش فصول این کتاب متأسفانه هنوز این ترجمه منتشر نشده بود.

شعر دریایی

در بندر چشمهای کبودِ تو
 بارانهای از نور، شنیدنی است
 و خورشیدهای ستمگر... و بادبانهای
 که کوچ به سوی مطلق را تصویر می‌کند

□

در بندر چشمهای کبودِ تو
 پنجره‌های دریایی گشوده‌ای است
 و پرندگان که در آفاق دور در پروازند
 به جستجوی جزیره‌هایی که آفریده نشده

□

در بندر چشمهای کبودِ تو
 برف، در تموز می‌بارد
 و زورق‌هایی آکنده از فیروزه
 که دریا را در خویش غرقه ساخته اما
 خود غرقه نگشته

□

در بندر چشمهای کبودِ تو
 چنان طفلی بر صخره‌ها می‌دوم
 بوی دریا را استشمام می‌کنم
 و همچون گنجشکی بالغ باز می‌گردم

□

در بندر چشمهای کبودِ تو

رؤیای دریا و دریاها را می بینم
و میلیونها ماه را صید می کنم
و رشته های مروارید و زنبق را

□

در بندر چشم های کبود تو
سنگها، در شب، سخن می گویند
در دفتر چشمهای رازدار تو
کیست که هزاران ترانه نهفته است؟

□

ای کاش من ای کاش من دریانوردی بودم
یا کسی بود که زورقی به من می داد
تا هر شب

بادبان خویش را برافرازم
در بندر چشمهای کبود تو.

یادهای اندلسی

۱

در اسپانیا

نیازمندِ قلمدانی نیستم
و نه نیازمندِ مُرگبی که عطش ورقها را بدان فرو نشانم
چشمانِ مورینا روسالیا
با اشتیاقِ سیاهش مرا سیراب می کند
چشمانِ مورینا روسالیا

قلمدانی سیاه است
 که من در آن شناور می شوم و نمی پرسم
 و او زندگی مرا می نوشد و نمی پرسد
 همچون کجاوه ای عربی
 در دوردستها مقصد خود را می گشاید
 مقصد خود را می گشاید
 در مقصد من.

۳

رقاصه اسپانیایی
 با سرانگشتانش همه چیز را می گوید...
 و رقص اسپانیایی تنها رقصی است
 که در آن انگشت جای دهان را می گیرد
 ندای گرم
 و وعده های تشنه
 و خرسندی و خشم
 و شهوت و آرزو
 همه اینها بازگو می شود
 با صیحه سرانگشتی
 با نوازش سرانگشتی.

من در اینجا
 و سمفونی سرانگشتان در آنجا
 مرا می درود

مرا به اوج می برد
 مرا فرو می افکند
 بر شلیته‌ای اندلسی
 که گلهای همه اندلس را ربوده
 و نمی پرسد
 و روز چشمان مرا ربوده است
 و نمی پرسد
 و من در جای خود ایستاده‌ام
 و جام بیستمین در جای خود قرار دارد
 و سمفونی سر انگشتان ...
 در اوج جزر و مدّ خویش
 و باران سیاه
 که از گشودن آن چشمان درشت فرو می ریزد
 چیزی است که تاریخ باران آن را به یاد ندارد
 و حافظه باران آن را به یاد نمی آورد.
 من در جای خود ایستاده‌ام
 ای باران چشمان سیاه
 از تو می خواهم که همچنان بباری.

می ترسم

می ترسم، آن را که دوست می دارم بگویم:

«دوستت دارم»

چرا که شراب چون از ساغر

ریخته شود
اندکی از آن کاسته می شود.

چه خواهی کرد؟
این گونه مرا به زور می بوسی
گلِ انار تابِ آن را ندارد
مرا مبوس
اگر لبانم آب شود، چه خواهی کرد؟

از برگ های اسپانیایی

۱

اسپانیا
پُلی از اشک
کشیده میانِ زمین و آسمان

۲

بر سینه گیتاری گریان
می میرد و زنده می شود
اسپانیا.

بانوی شعر معاصر عرب

نازک الملائکه (عراق، ۱۹۲۳)

هر کس تاریخ شعر جدید عرب را - پس از جنگ جهانی دوم - بخواهد مورد بررسی قرار دهد، ناگزیر باید از خانم نازک الملائکه آغاز کند. او مدعی است - و قراین نشان می‌دهد که در این ادعا بر حق است - که وی نخستین کسی است که زنجیر عروض کلاسیک را درهم شکسته و در عروض آزاد شعر سروده است: تقریباً حالتی شبیه حالت نیمایوشیج در شعر فارسی. این مسأله به هیچ وجه یک امر تصادفی نیست که دختر جوانی، بر اثر فیضان احساسات، وزن را ببازد و در نتیجه روشی تازه در شاعری به وجود آید. کار خانم نازک الملائکه با تأملات قبلی و با آشنایی با ادبیات غرب (به خصوص شعر انگلیسی) همراه بوده است و او در مقالات و نوشته‌های بعدی خویش نکات بیشتری در باب اتخاذ این روش تازه بیان کرده است. در مقدمه مجموعه دوم شعرهایش که با عنوان شراره‌ها و خاکسترها

به سال ۱۹۴۹ چاپ شده است^۱ می‌گوید: «در شعر، همانگونه که در زندگی، گفتار برناردشاو همواره صادق است که قاعده ناپذیری، قاعده اصلی است؛ زیرا شعر مولود حوادث زندگی است و زندگی قاعده معینی ندارد و سلسله حوادث آن را نمی‌توان دنبال کرد.» در این مقدمه، خانم ملائکه، دو مسأله بسیار مهم را مورد توجه قرار داده است: یکی زبان شعر و دیگری عروض کلاسیک عرب. می‌گوید: مثل این است که اگر شعر از قواعد خلیل بن احمد خارج شود، دیگر شعر نیست. و این قضیه را با تحلیل علمی و هوشیارانه‌ای بررسی کرده است و می‌گوید: «در این دیوان، من شعرهایی دارم که از قلمرو عروض خلیل بن احمد خارج‌اند. احساس می‌کنم که در این شعرها آزادی عجیبی داشته‌ام و هزاران قید و بند را از بال شعر خود گشوده‌ام و حال می‌خواهم دلیل رجحان این اسلوب را بر اسلوب خلیل توضیح بدهم. در ابیات ذیل - که به اصطلاح خلیل در «بحر متقارب» قرار می‌گیرند - اساس، «فعولن» است:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

و تشييد يوتوپيا في الرمال^۲

آیا تصور می‌کنید اگر من اسلوب خلیل بن احمد را می‌خواستم دنبال کنم، معنی مقصود خود را، به این سادگی و به این ایجاز

(۱) شظایا و رماد، مطبعة المعارف، بغداد، ۱۹۴۹.

(۲) دست‌های تو، برای لمس کردن ستاره‌ها / و بافتن ابرها / دست‌های تو برای گردآوری سایه‌ها / و پایه‌گذاری ناکجاآباد، در ریگستان.

می توانستم بیان کنم؟ هرگز هزار هرگز! زیرا در آن صورت ناگزیر بودم
بیتی تشکیل دهم با دو بخش (= شطر) و به تکلف، معانی دیگری
را - جز اینها - بر آن بیفزایم و جا را پر کنم و چه بسا که بیت نخستین
به چنین صورتی در می آمد:

يداك للمس النجوم [الوضاء]

ونسج الغمام [ملأ السماء]^۱

و این تصویری است که نظام بیت در حق آن جنایت کرده است.
آیا ما کلمه «الوضاء» را، بی آن که نیازی بدان داشته باشیم، بر مصراع
نیفزوده ایم. آیا کلمه حساس «غیوم» را به مرادف سنگین آن «غمائم»
تبدیل نکرده ایم که در عین حال معنی دقیق و لازم را هم نمی رساند.
علاوه بر آن عبارت «ملأ السماء» - که مثل رقعهای آن را بر دامن
مصراع دوخته ایم مثل یک چوبدستی نمی ماند؟ این البته در صورتی
است که ما وزن «مقارب» را اختیار می کردیم، اما اگر وزن «طویل» را
برمی گزیدیم، بلیه، تلخ تر و ژرف تر می شد و رقعها درازتر، در آن
صورت می باید گفته می شد:

يداك للمس النجم او نسج غيمة.

[يسيرها الأعصار في كل مشرق]^۲

خوانندگان، رکاکت تعبیر را احساس می کنند. این کجا و آن بیان
نخستین کجا؟ و باید دانست که این اسلوب، شورشی بر علیه عروض

(۱) دست های تو برای لمس کردن ستاره ها [ی روشن] / و بافتن ابرها [ی پرکننده آسمان].

(۲) دست های تو برای لمس کردن ستاره ها یا بافتن ابرها / که هر توفان آن را به مشرقی
حرکت می دهد.

خلیل نیست، بلکه تعدیل آن به حساب می آید.^۱

تحلیلی که خانم نازک الملائکه در ۱۹۴۹ در مقدمه دیوان دوم خود کرده است، دقیقاً همان حرفی است که نیما در زبان فارسی در همان سالها می زد و البته در جایی چاپ نشده بود (حرفهای همسایه بعدها نشر شد). و اخوان ثالث در ۱۹۵۵ مقاله «نوعی وزن در شعر فارسی» را نوشت. مسلماً مسأله توارد است و از مقدمات مشابه به نتیجه مشابه رسیدن. البته نیما در عمل مقدم بر نازک الملائکه است و اگر انتشار «ققنوس» را ملاک قرار دهیم که در ۱۹۳۹ نشر شده است، نخستین تجربه خانم نازک الملائکه در ۱۹۴۷ یعنی هشت سال پس از نشر «ققنوس» انجام شده است و من نمی دانم آیا خانم نازک الملائکه فارسی می داند یا نه؟ آنچه مسلم است این است که خانواده او از خاندانهای شیعی عراق و در تماس با فارسی زبانان بوده اند. ولی مسلماً چنانکه گفتیم، شرایط و مقدمات مشابه، و سوابق یکسان شعر عرب و فارسی سبب شده است که اینان به یک نتیجه برسند، به خصوص که نیما و نازک الملائکه – هر دو – به شعر اروپایی هم نظر داشته اند.

چون از لحاظ تاریخی، در مطالعه تحول شعر عرب، اهمیت دارد، بد نیست تفصیل قضیه را از زبان خانم نازک الملائکه بشنویم؛ وی در کتابی که تحت عنوان قضایا الشعر المعاصر نوشته است^۲ می گوید: «حرکت شعر آزاد در سال ۱۹۴۷، در عراق، آغاز شد – از بغداد – و به دیگر سرزمینهای عربی نشر و نفوذ یافت. نخستین شعر آزادی که

(۱) شظایا و رماد، ص ۱۰.

(۲) قضایا الشعر المعاصر، نازک الملائکه، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۲.

نشر یافت شعر «الکولیرا»ی من بود که در ۱۹۴۷/۱۰/۲۷ آن را سرودم و به بیروت فرستادم و در مجله العروبه چاپ شد (دسامبر ۱۹۴۷). نسخه‌های این مجله در اول ماه دسامبر به بغداد رسید و در نیمه دوم همین ماه بود که دیوان شعری از بدر شاکر السیاب تحت عنوان گلهای پژمرده در بغداد نشر شد و در آن، یک شعر آزاد وجود داشت و در حاشیه نوشته شده بود: «شعری است در اوزان و قوافی مختلف.» نشر و ظهور این دو شعر هیچ گونه عکس‌العملی به وجود نیاورد. دو سال گذشت و مجلات به انتشار هیچ شعر آزادی نپرداختند. در ۱۹۴۹ مجموعه شعر شراره‌ها و خاکسترهای من انتشار یافت و در آن دیوان چندین شعر آزاد وجود داشت و من در مقدمه آن، مطلب مفصلی در باب جنبه‌های مهم این اسلوب نوشته بودم. این مجموعه سر و صدای بسیاری به راه انداخت و هنوز خشم و هیاهوی مطبوعات به پایان نرسیده بود که نمونه‌هایی از شعر آزاد در مطبوعات شروع به انتشار کرد. در ماه مارس ۱۹۵۰ در بیروت دیوان شعری از عبدالوهاب البیاتی انتشار یافت به نام فرشتگان و شیاطین و در آن شعرهای آزاد چاپ شده بود. و اندک اندک این اسلوب رواج کامل یافت.^۱

خانم ملائکه در باب شرایط تاریخی و مشکلات انتشار این نوع شعر بحث کرده و از دقت در مجموع حرفهای او، خواننده متوجه می‌شود که شرایط ظهور شعر نو عربی همان شرایط تاریخی شعر آزاد فارسی است. بر روی هم، او در بحث از ویژگی‌های این شعر جدید،

چهار ویژگی را اساسی می‌داند:

۱. گرایش به واقعیت که امکان می‌دهد شاعر آزادتر بتواند با واقعیت زندگی مرتبط شود.

۲. تمایل به استقلال، بدین معنی که هر شاعری در این افق باز، دور از قلمرو نفوذ شکل‌های قدیمی، می‌تواند شخصیت و ذات خود را همانگونه که هست منعکس کند.

۳. فرار از نمونه، یعنی این که در شعر قدیم همیشه چیزی به عنوان مثلی اعلی و نمونه کمال وجود دارد که شعرا می‌خواهند خود را بدان برسانند و پیوسته به تکرار می‌رسند، حال آن که در شعر آزاد نمونه‌ای از پیش ساخته وجود ندارد که سبب تکرار شود.

۴. فرمانروایی مضمون بر شکل که از خصایص حیات فکری عصر ماست.

نازک الملائکه در تحلیلی که از جوانب فنی شعر آزاد انجام داده است، تقریباً تمام مزایایی را که در ادبیات فارسی، ما برای شعر آزاد قائل هستیم، برای شعر آزاد عربی معاصر قائل شده و به تفصیل آن را بررسی کرده است. کتاب *قضايا الشعر المعاصر* یکی از جامع‌ترین کتبی است که در باب تحولات فرم شعر عرب در عصر ما نوشته شده است و از هوشیاری و فراوانی اطلاع نویسنده خبر می‌دهد.

شعر نازک الملائکه، با این همه، شعری است رقیق و تا حد زیادی رمانتیک. آن درشتی و برندگی که در شعر سیّاب و البیاتی دیده می‌شود، در شعر او وجود ندارد. همچنین شعرش شعری است روشن و دور از هرگونه غموضی. و از این لحاظ، برخلاف ادونیس و خلیل الحاوی است که رمز و اسطوره در شعرشان ذهن را به هر سوی می‌برد:

آنچه زندگانیم احساس می‌کند، بیان می‌کنم.
و نقشبند احساس روح غریب خویشتم.
آنگاه که سالیان بر من
زخم خنجر هراس آورش را می‌زند، می‌گیرم
و از آنچه سرنوشت بر پیکر آدمی
می‌راند، می‌خندم.

اینها، حال و هوای عمومی شعر اوست. با زبانی بسیار روشن و دقیق و به خصوص از لحاظ رعایت مسائل فنی زبان شعر، با قدری محافظه‌کاری ادیبانه و استادانه^۱. فضای شعر او را، همان فضای شعرهای رمانتیک‌ها تشکیل می‌دهد: در جستجوی چیزهای نیافتاده و دوردست، و با همان حالات عاشقانه رمانتیک‌ها. با این همه، از ابتذال معمول شعرهای رمانتیک به دور است و در جای جای آن، نشان اندیشه‌های اجتماعی را نیز می‌توان یافت. چشم‌اندازی از مشکلات یک جامعه که یک دختر بورژوازی روشنفکر در سالهای پس از جنگ جهانی دوم می‌توانسته است آن را احساس و تصویر کند. علاوه بر پرورش تقریباً بورژوازی و روح زنانه، عامل دیگری هم در تقویت این روح رمانتیک تأثیر داشته و آن شیفتگی شاعره به آثار رمانتیک‌های انگلیسی از قبیل شلی و کیتس است که نه تنها تأثیر آنها را پذیرفته بلکه بسیاری از شعرهای آنان را ترجمه شعری کرده است.^۲

1) M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge University Press, 1975, P. 228.

۲) مراجعه شود به مجموعه عاشقة اللیل، چاپ دوم، ۱۹۶۰ که در پایان آن شعر «دریا» از Child Harold Pilgrimage بایرون ترجمه شده است و «مرثیه‌ای بر گوری روستایی»

آخرین اثر شعری که از او دیده‌ام، سوگنامه زندگی و سرودی برای انسان نام دارد و یک منظومه بلند است. در مقدمه این اثر می‌گوید: «دیدم که شاعران اروپایی، شعرهای بلند، بسیار دارند و خواستم در زبان عربی این کار را تجربه کرده باشم.» این کتاب سه تحریر یا سه «سرایش» از یک تم است که در فاصله ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ در سه شکل سروده شده است و هر سه را در یک مجموعه چاپ کرده است و تقریباً نمایشگر مراحل سه گانه تطور شعری او نیز به شمار می‌رود، و خود در مقدمه به این نکته اشارت می‌کند.^۱ بر روی هم، باید گفت تطور جنبه‌های تکنیکی در کار او، به مراحل، بیشتر از تطور در مسائل روحی و فضای معنوی شعر است. وقتی مجموعه قراة الموجه [ژرفای موج] نازک منتشر شد، یکی از ناقله‌های معروف عرب، خانم خالده سعید (همسر ادونیس که در آن روزگار به نام خزامی صبری مقالات خود را نشر می‌کرد) در مجله شعر^۲ نوشت: خانم نازک الملائکه یک شاعر کاملاً مستقل است و شعرش خصایص ویژه او را داراست ... و شاید منشأ این امر تا حدی برخورد سه نوع تمدن در وجود او باشد: مجاورت با ایران و هند - که از لحاظ فرهنگ و امثال و خرافات عامه تأثیر چشم‌گیری دارند - و تأثیر شعرای رمانتیک انگلیسی. با این که این گونه تأثیرات به طور بارزی آشکار نمی‌شود، ولی به عنوان یک عالم نهانی ژرف، آن را همه جا در کارهای او می‌توان احساس کرد...» نازک الملائکه در بغداد، به سال ۱۹۲۳، در یک خانواده مرفه و

→ ترجمه‌ای است از An Elegy Written in a Country Churchyard اثر تماس گرای

انگلیسی. (۱) نازک الملائکه، مأساة الحياة و اغنية الانسان، دارالعودة، بیروت، ۱۹۷۰.

(۲) خزامی صبری [= خالده سعید]، مجله شعر، بیروت، شماره ۳، سال ۱۹۵۷، ص ۹۵.

ثروتمند عراقی و از خاندانهای شیعی عراق متولد شده است. هم پدرش و هم مادرش، هر دو شاعر بودند و دیوان شعرشان تدوین و یا چاپ شده است. اگر به کتاب الذریعة الی تصانیف الشیعة تألیف علامه بزرگوار و خدمتگزار بی ملال فرهنگ اسلامی و شیعی مرحوم حاج شیخ آقا بزرگ تهرانی، مراجعه کنید می بینید که ذیل دیوان ام نزار الملائکه^۱ می گوید: «او دختر عبدالرزاق بن محمد حسن بغدادی است و همسر صادق الملائکه (که در باب دیوان او بحث خواهیم کرد). وی - ام نزار - در ۱۳۲۶ متولد شده و دیوانش را به خط شوهرش - صادق الملائکه - من دیده ام و دیوان دختر او - نازک الملائکه - پس از این مورد بحث قرار خواهد گرفت.» و در ذیل دیوان الملائکه می گوید: «او ابونزار صادق الملائکه بغدادی است، فرزند جواد بن عبدالرزاق کاظمی، در سال ۱۳۱۱ متولد شده و دیوانش در پنج مجلد چاپ شده است، همچنین کتابی به نام ذووالفکاهة فی التاریخ دارد. پیش از این دیوان ام نزار - همسرش - گذشت و دیوان دخترش - نازک - خواهد آمد.»^۲ و در ذیل دیوان نازک الملائکه در باب نازک و شعر او سخن می گوید و دیوانهای او را نام می برد.^۳ آوردن نام و نشان پدر و مادر نازک بیشتر برای این بود که نشان دهم وی در خانواده ای اهل شعر و ادب متولد شده است و نخستین استاد شعرش مادرش بوده است، به خصوص که اختلاف سنی مادر و دختر بیش از پانزده سال نبوده است.^۴ نازک از دانشسرای عالی بغداد در

(۱) الطهرانی، آغا بزرگ: الذریعة الی تصانیف الشیعة، ج ۹، بخش اول، ص ۹۶.

(۲) همانجا، ص ۱۰۹۶. (۳) همان کتاب، ص ۱۱۵۱.

(۴) مراجعه شود به: ادب المرأة العراقية، ص ۵۴، به نقل از دکتر طبانه و به نقل جلیل

رشته ادبیات عرب فارغ التحصیل شده است و چندین سال در ایالات متحده آمریکا برای مطالعه در ادبیات انگلیسی اقامت داشته است. نسخه‌ای از دومین مجموعه شعر او - شظایا و رماد، چاپ ۱۹۴۹ - الآن در برابر من است که خودش آن را از پرینستون امضا کرده و برای شاعر معروف مصری دکتر زکی ابوشادی فرستاده است و سرنوشت عجیب این کتاب، این بوده است که پس از مرگ ابوشادی، همراه با همه کتابهای او، مجدداً به پرینستون برگردد و جزء اموال کتابخانه دانشگاه پرینستون شود. دکتر ابوشادی در زیر بعضی از سطرهای مقدمه، با قلم قرمز خط کشیده است و نشان می‌دهد که حرفهای نازک در مقدمه برایش جالب بوده است. این مقدمه از لحاظ «تاریخ بیانیه‌های شعری» در تاریخ ادبیات عرب دارای اهمیت است و ما در باب آن پیش از این بحث کردیم. از یادداشت اهدایی نازک دانسته می‌شود که وی در بهار (نیسان) ۱۹۵۱ در پرینستون (ایالات متحده آمریکا) بوده است و گویا این اقامت چندین سال طول کشیده است. نازک استاد دانشگاه موصل است و از یکی از شاگردانم در پرینستون - که از دانشگاه کویت فارغ التحصیل شده بود - شنیدم که می‌گفت نازک استاد او در دانشگاه کویت نیز بوده است. شوهرش هم استاد دانشگاه بغداد است.

مجموعه‌های شعری نازک الملائکه عبارتند از: عاشق شب [عاشقة الليل]، ۱۹۴۷، بغداد؛ شراره‌ها و خاکسترها [شظایا و رماد]، بغداد، ۱۹۴۹؛ ژرفای موج [قرارة الموجة]، ۱۹۵۷؛ درخت ماه [شجرة]

القمر]، ۱۹۶۸ و سوگنامه زندگی و سرودی برای انسان، ۱۹۷۰؛ تا آنجا که من می‌دانم دو کتاب هم در زمینه نقد ادبی نشر کرده است یکی: قضایا الشعر المعاصر است چاپ ۱۹۶۲، که در باب آن بحث کردیم و دیگری کتابی است در باب شعر علی محمود طه شاعر معاصر مصری. از چند کتاب دیگر او نیز نام برده‌اند که من آنها را ندیده‌ام.^۱

انتهای نردبان

روزهای فرو مُرده بگذشت

یکدگر را ندیدیم، حتی،

در سرابی ز رؤیای دوری

تیره و تار و تنها، در اینجا

زیر گام ظلامی ازینسان

پشتِ این در

پشتِ این پنجره، پشتِ شیشه

روزها رفت

روزهایی همه سرد و خاموش

پُر ز تردید و خالی ز خورشید

لحظه‌هایی که من گوشِ خود را

می‌سپردم به گامِ دقایق

لحظه‌های سراسر تپش را

می‌شمردم.

(۱) مراجعه شود به: نجیب العقیقی، من الادب المقارن، ج ۲، ص ۱۶۳.

□

آه، می پرسم از تو من اکنون
 بر من و تو زمان را گذر بود؟
 یا که در بی زمان غرقه بودیم
 در فراخا و ژرفای اوهام؟
 روزهایی گرانبار از شوق

□

من کجایم؟
 همچنان خیره در نردبان، آه!
 نردبانی که آغاز گشته
 لیک پایانِ آن ناپدید است

□

نردبانی که می گردد آغاز
 از دلم، از دلِ تیرگی ها
 لیک آن در که می جویم آن را
 نیست پیدا.

□

روزگاری ازینسان گذر کرد
 خالی از گفتگوها و دیدار
 تو، در آنسوی احلام و رؤیا
 من روان جستجوگر، به هر سوی
 گاه در خواب
 گاه بیدار.

□

پشت سر می‌نهم روزها را
تا بجویم
چهرِ فردای شیرینِ خود را
لیک، فردا گریزان سویی دور
سوی بگذشته پارس و پیرار

□

آه! کی باز می‌گردد، ای دوست
عمر بگذشته و آن روزهایم؟

□

روزها رفت و یادی نکردی
زانچه در گوشه قلبِ تو بود
کودکِ عشقی از یاد رفته
خارهایش به پاها خلیده
می‌کند شکوه از بیقراری
پرتوی، از نگاهی، برو بخش!

□

آه! برگرد
تا مگر با پروبالِ دیدار
زین شب تیره گون ره سپاریم
هست آنجا فراخای عشقی
وانسوی بیشه‌های همیشه
هست دریا

موج خیز و کف آلود و عاشق
 موج‌هایی که دستانی از نور
 - نور خورشید و نور ستاره -
 می‌کند زیر و روشن هماره

□

آه! برگرد

ورنه خواهی شنیدن که فردا
 مُرده در گوش تو نغمه من
 در خمِ راهِ پریچِ ایام

□

در فراخای خاموشی و غم
 چیست در پیشِ رویم در این دم
 جز صدایی که گوید به گوشم:
 بازگشتی نه، و سوی دیدار
 نیست راهی ازینجا به فرجام.

من کیستم؟

شب می‌پُرسد که کیستم من
 رازِ اویم، سیاه و مضطرب و ژرف
 سکوتِ سرکشِ اویم
 کُنه خویشت را در نقابِ خاموشی نهفته‌ام
 و قلبِ خود را در گمان‌ها پیچیده‌ام.
 و اینجا با وقار ایستاده‌ام

نگاه دوخته‌ام، قرون از من می‌پرسند که من کیستم.

□

باد می‌پرسد که کیستم من
روح سرگشته‌ اویم که زمان به انکارِ من برخاسته است
من همانندِ او در لامکانم
می‌مانیم و می‌رویم و پایانی نیست
می‌مانیم و می‌گذریم و بقایی نیست
وقتی به خمِ راه رسیدیم
چنان می‌پنداریم که به پایان رنج رسیده‌ایم و آنگاه به تهی
رسیده‌ایم.

□

روزگار می‌پرسد که کیستم من
خودکامه‌ای همانندِ اویم که قرن‌ها را در می‌نوردم
و دیگر بار آنها را بر می‌انگیزم
از افسونِ آرزوهای نوشین
و باز می‌گردم تا او را به کناری زنم
تا دیروزی نو، برای خویش، بیافرینم
دیروزی که فردایش یخ‌بندان است

□

خویشتنِ خویش من، می‌پرسد که کیستم من
ماننداکِ او، سرگشته‌ای چشم دوخته به تاریکی‌ها
هیچ چیز مرا آرامش نمی‌دهد
پیوسته می‌پرسم و پاسخ

همچنان در پرده سراب نهان است
می‌پندارم که بدو نزدیک شده‌ام
چون بدو می‌رسم می‌گدازد و می‌میرد و پنهان می‌شود.

در ژرفای روح انسان معاصر

خلیل الحاوی (لبنان ۱۹۲۵)

با سه مجموعه شعر که هر کدام از حجم نسبتاً کمی برخوردارند، خلیل الحاوی توانسته است یکی از والاترین پایگاه‌ها را در شعر معاصر عرب به دست آورد. یکی از سه چهار شاعر مسلم و مورد قبول تمام جناح‌های چپ و راست است، و شعرش از سمبولیسم عمیق و هوشیارانه‌ای برخوردار است. زبان شعرش بسیار ورزیده و در عین حال نوآئین است، و به اعتبار تصاویر شعری چندان مبهم و نامفهوم نمانده است، اگر چه از لحاظ پرداختن به اسطوره‌ها غالباً شعرش در یکبار خواندن فهمیده نمی‌شود. زمینه اسطوره‌ای شعر او را اساطیر مسیحیت می‌سازد، و او مدعی است که انتخاب اساطیر مسیحیت، نه از سر دل‌بستگی مذهبی بلکه به خاطر جهانی بودن این اساطیر است.^۱

1) M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, P.254

اگر عنوان فیلسوف یا سراینده شعر فلسفی را بخواهیم در معاصران کشورهای عربی به یک تن اختصاص دهیم، باید الحاوی را انتخاب کنیم. شعرش به اعتبار محتوی، تصویرگر اضطراب‌های انسان عصر ماست که هیچ دستاویزی برای چنگ زدن در آن نمی‌یابد و همواره سقوطی مستمر و دائمی را در خویش تجربه و احساس می‌کند. یکی از ناقدان مجله شعر، در باب رودخانه خاکستر^۱ - مجموعه شعر او که در ۱۹۵۷ انتشار یافت - می‌گوید: شاعر رودخانه خاکستر منتسب است به مکتب اگزیستانسیالیسم در شعر امروز. در این کتاب، شاعر مجموعه‌ای از تجارب وجودی خود را بیان می‌کند؛ تجربه‌هایی که پیش از این، جز به ندرت، در شعر ما سابقه نداشته است. و این فتح باب تازه‌ای است در شعر معاصر عرب که باید مایه روشنی چشم‌های کسانی شود که از شعر خواستار لذت‌های آنی و زودگذر نیستند، بلکه خواهان سرایش رنج‌هایی هستند که در اعماق وجودشان می‌تپد و معضلات روحی و فکری که در راه رسیدن به یقین با آنها در نبرد و پیکارند. سپهری که اندیشه‌ها و احساس‌های شاعر رودخانه خاکستر در آن حرکت می‌کند و مدار ذهنیات اوست، در نظر من، دارای دو قطب است: قطب نخستین، دلتنگی از حیات و احساس بطلان در کوشش برای رسیدن به یقین است و این قطب شاعر را به یأس و تفکر در برابر زندگی وامی‌دارد؛ و قطب دوم ایمان اوست به پیکار و جستجوی آفاق نو و ایمان به پیروزی این قطب. این ویژگی نمایشگر دو مرحله از حیات شاعر است. در نخستین شعر این

(۱) نهر الرماد، دارالطلیعه، بیروت، چاپ سوم، ۱۹۶۲.

مجموعه که «دریانورد و درویش» نام دارد، شاعر، بحران روحی عصر جدید را در راه رسیدن به معرفت وصف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در جستجوی آن است ولی آن را نمی‌یابد: نه در قلمرو دانش و نه در قلمرو دین و سرانجام کارش به نومیدی و یأس می‌کشد. در شرق و غرب جز مجموعه‌ای خاک و خاکستر نمی‌بیند، و ناگزیر تسلیم خاطره‌های مرگ می‌شود. در شعر «سدوم» نیز به تصویر پیروزی مرگ بر زندگی و چیرگی یأس بر امید و شک بر یقین می‌پردازد، و همین احساس‌هاست که در شعر «شب‌های بیروت» نیز تصویر می‌شود. این گونه برداشت، از خصایص اگزیستانسیالیسم الحادی (در مقابل شاخه مذهبی آن) است. در میان این لحظه‌ها و تجربه‌ها، گاه نشانه‌هایی از بارقه امیدواری می‌توان مشاهده کرد، نشانه‌هایی از شب نزدیک که در «شب‌های بیروت» نیست ولی در آن سوی بیروت ممکن است وجود داشته باشد، در آنجاهایی که «مجوس در اروپا» بدان اشارت می‌کند، آنجا که مردمش ایمان آورده‌اند به این که «عریانی، پاکی است» و از خوی و خصلت مردم بیروت که «چهره‌ها و عقل‌هایشان مستعار» است، به دورند. در شعر «بعد از یخبندان» نشانه‌های این ایمان بیشتر و بیشتر می‌شود و او دست به دامان «تموز» - الهه برکت و حاصلخیزی - می‌شود تا به زمین بازگردد و تا مردانی برآیند سخت‌کوش و طلایه‌های آینده. و در شعر «پل» از نسلی از آزادگان سخن می‌گوید که:

سبک، در سپیده‌دم، از پل می‌گذرند
 دنده‌های من به گونه پلی استوار
 برای عبور ایشان امتداد می‌یابد

از غارهای شرق، از آبکند شرق
از شرق جدید
دنده‌های من به گونه پلی استوار
برای عبور ایشان امتداد می‌یابد.^۱

به جز چند شعر از قبیل «دوزخ سرد» [= جحیم بارد] و «نعل
مست‌ها» و «بی‌عنوان» که در حال و هوای عمومی و نظم کلی این
جهان‌بینی قرار ندارند، بقیه شعرها در حقیقت یک سخن را، به
عناوین مختلف، تصویر می‌کنند.^۲

وقتی مجموعه نای و نفیر^۳ او انتشار یافت، سلمی الخضر
الجبوسی - شاعره و منتقد معاصر عرب - در باب او گفت: «خلیل
الحاوی شاعر دشواری است. تجربه‌های او پیچیده است، و برای
بسیاری از خوانندگان شعرهای او در دمشق، معانی شعرش مخفی
است، با این همه، صعوبت شعر چیزی است که بیشتر ما را به قرائت
آن ترغیب می‌کند. این شعر برای آن سروده نشده است تا افکار ما را
تهییج کند، بلکه برای آن سروده شده است تا گرایش‌های شعوری ما
را با رمزهای عاطفی خود که سرشار از تازگی و طراوت است، در
خود بگیرد.»^۴

سندباد، در هزار و یک شب، جوینده و پوینده‌ای است که هیچ‌گاه
آرام و قرار ندارد و دچار ماجراهای بسیاری می‌شود. شاید نخستین
شاعر معاصر عرب که از اسطوره سندباد برداشت شعری کرد، صلاح

(۱) النای والریح، ص ۱۳۸.

(۲) ماجد فخری، مجلة شعر، بیروت، ۱۹۵۷، ص ۶-۹۵.

(۳) النای والریح، بیروت، ۱۹۶۱. (۴) همان کتاب، ص ۳۰-۱۲۳.

عبدالصبور باشد، ولی از میان شعرایی که به اسطوره سندباد پرداخته‌اند - کسانی همچون البیاتی، ادونیس و... - خلیل الحاوی بیش از همه از این اسطوره استفاده کرده است: «سندباد در هشتمین سفرش» - که آن را در فاصله ۸-۱۹۵۶ سروده است. و نیز شعر «چهره‌های سندباد» که دارای هشت بخش است. در پاره نخستین، سندباد از احساس خویش درباره کوچ کردن سخن می‌گوید و این که این کوچ و سفر نتیجه احساسی است که وی دارد و کاری است از سر آگاهی و شناخت. در پاره دوم، به تصویر واقعیتهایی که سندباد از آن خارج می‌شود می‌پردازد، واقعیت بیمارگونه‌ای که در آن گرایش‌های مختلف و متناقض حاکم‌اند و انسان برده عادت‌ها و سنت‌های اجتماعی خویش است. در این پاره از شعر، شاعر، رموز بسیاری را که از دین و تاریخ ادبیات عرب و فرهنگ اروپایی برداشت کرده است، بیان می‌کند، و گویا قصدش این است که بگوید زندگی امروز ما، غارتی از فرهنگ‌های متفاوت و متناقض است. در بخش چهارم شعر، سندباد به آخرین مرحله طهارت نفسانی و پاکی می‌رسد، چندان که همانند محمد (ص) و عیسی (ع) آماده آن می‌شود که فرشتگان سینه‌اش را بشکافند و شستشویش دهند که این حالت از نشانه‌های نبوت است:

من نمی‌گویم فرشتگان خدا، شرابی دوشیزه یا شراری سبز در پیکر
 من - که در زنجیر یخ‌بندان بود - ریختند
 عروق من از خونی که سرشار از زهر و گازها بود، پالوده شد.

و بعد که فرشتگان عروق او را از آلودگی‌ها می‌پالایند و سندباد خود را تسلیم آن «غیوبت سفید» می‌کند (غیوبت یعنی «حالت غیب»)،

در این لحظه معادل فارسی‌یی برای آن نیافتم) احساس می‌کند که توانایی حرکت دارد، و می‌بیند که عروق او با زمین وابسته است و با قوانین طبیعت ...، تا آنگاه که در بخش هشتم سندباد در انتظار بشارت، باز می‌گردد:

با رعشه برق و هشیاری صبح
با فطرت پرندگان که می‌توانند نیتِ بیشه‌ها و
بادها را استشمام کنند
و می‌توانند آنچه را که در زهدان فصل هست، پیش از آن
که در فصل‌ها زاده شود، احساس کنند
رؤیا فوران می‌کند، و فرا می‌رسد لحظه‌ای که باید بگویم
آنچه را که باید گفت.

این ساعت فرا می‌رسد و رؤیا به مانند خورشید، در چشم سندباد، می‌درخشد: این رؤیای دنیای جدید ماست که در ضمیر غیب آن را می‌بینیم. بر روی شاخه‌های سبز، میلیون‌ها خانه - به مانند خانه سندباد - هست و مردم حق دارند که زندگی کنند و حق دارند که کودکانی داشته باشند همانند تاک و زیتون در روشنا و آرامش. «رؤیایی است که از یقین چشم و دید حاصل شده است و از رهگذر لمس و تجربه، نه خبری که راویان نقل کرده باشند.»^۱ و سندباد باز می‌گردد:

نزد شما بازگشتم. شاعر که بر لبش بشارتی است می‌گوید،

(۱) مراجعه شود به تحلیل «سندباد در هشتمین سفرش»، به قلم احمد عبدالمعطی حجازی شاعر مصری، که ضمیمه النای و الريح (بیروت، ۱۹۶۱) چاپ شده است.

آنچه باید گفت

با فطرتی که احساس می‌کند آنچه را که در زهدان فصل‌هاست
می‌بیند آن را، پیش از آن که در فصل‌ها زاده شود.

خلیل الحاوی در سال ۱۹۲۵ در لبنان متولد شده و در دانشگاه
امریکایی بیروت در رشته فلسفه تحصیل کرده است و بعد برای ادامه
تحصیل به کمبریج رفته است. مقداری از شعرهای او حاصل
تأملاتش در کمبریج است. وی از کمبریج دکترا در فلسفه گرفته و
اینک استاد دانشگاه امریکایی بیروت است و نقد ادبی و فلسفه و
ادبیات عرب تدریس می‌کند. سه مجموعه شعر از او نشر یافته که
عبارتند از:

۱. نهر الرماد، ۱۹۵۷، بیروت.

۲. النای و الريح، ۱۹۶۱، بیروت.

۳. بیادر الجوع، ۱۹۶۵، بیروت.

کتابی هم به انگلیسی در باب جبران خلیل جبران نوشته است.^۱

1) *Gibran Khalil Gibran, His Background, Character and Works*, Beirut, 1963.

دریانورد و درویش

در ناشناخته با «اولیس» به طوافِ دریا پرداخت و به همراه «فاوست» روح
خود را در پیشگاه معرفت قربانی کرد، پس آنگاه از دستیابی به دانش در این
روزگار نومید شد. به همراه «هاکسلی» هوس بیگانگی کرد و در کناره‌های
«گنگ» که رویشگاه «تصوف» است بادیان برافراشت. در آنجا نیز جز گلی و
گلی داغ نیافت. گلی از برای گلی.

پس از آن که سرگیجه سفر دریایی را تاب آورد
و روشنای دروغین را بر تاریکنای جاده
و گسترش مجهولی که از مجهولی شکافته می‌شود
از میانِ مرگی ناگزیر
مرگی که کفن‌هایی کبود از برای غرقه شدگان می‌گسترده،
و پس از آن که در تهی آفاق، دهانه غارهایی که خمیازه می‌کشیدند
با زبانه شعله‌ها بسته شدند،
از پس آن که باده‌ها او را مچاله کرده بودند
بر سواحل شرقِ باستانی افکنده شده بود.

□

بر زمینی که داستان سرایان از آن سخن گفته بودند فرود آمد:
میخانه‌ای کاهل و کسل با اسطوره‌ها و اوراد،
و نخل‌هایی اندک سایه و بی‌هممه
گُشنده احساس و نابودکننده خاطره‌ها
در اعصاب گداخته‌اش
و صدایی پیچیده در دوردست
و فریب ساحل‌های دور.

آه!

کاش پارسائی درویشان برهنه او را یاری می‌کرد
وقتی در «حلقاتِ ذکر» از خویش رفته‌اند
و عبور کرده از زندگی.
حلقه در حلقه

در پیرامونِ درویشی دیرینه سال
گامهایش در لجن بی جنبش فرومانده بود
خاموش در حال مکیدن آنچه زمین بایر می‌پراکند
و در پوسته‌اش گیاهانِ هرز می‌رویند:
خزه‌ای پیر شده با گذشتِ روزگاران و پیچکی نزار
بر کنار از احساس چنان که هرگز به هوش نمی‌آید.
بهره‌اش از رویش بهاران و باروری، در میان رگ‌ها
رقعه‌هایی است دلاویز
بر پوسته باستانی‌اش.

□

— بیا و سخن بگوی از گنجینه‌هایی که چشمانت را به ژرفای غیب

پیوسته‌اند

□

سرفرو بُرده در جایگاه خود هزاران هزار بار
سرفرو برده در ساحلِ گنگِ باستانی
جاده‌های زمین هر چه دور و دورتر
بر آستانه سرای من، منتهی می‌شود
و در کلبه من است که آرامش می‌پذیرند

آن دو توامان

خدا و زمان.

و می بینم، آه چه می بینم

مرگ و خاکستر و آتش را

که بر کرانه غربی فرود آمده.

چشم بگشای و بنگر... می بینی

یا تاب دیدن آن را نداری

غولی که برمی خروشد و کف بر دهان می آورد

و «گِل» [وجود] تب می کند و بندرگاه ها تب می کنند

و بدین گونه زمین آبستن می شود و بر خویش می پیچد

و قوران می کند ازان «آتن» و «رُم»!

آنگونه که گرمای تب در سینه نابود شونده ای

و بشوراتی به جای می نهد

و خاکستری از بازافکنده زمان.

□

جز کودکی نمی بینم

آن غول در شکنجه را

که از موالید ثانیه هاست

و دستی جوگند می رنگ که از اعصاب آن کفن هایی بیرون آمده

و مرگ نزدیک است

و مرا می بینی که از هزاران هزار سال

همچنان سرفروافکنده ام در ساحل گنگ باستانی

و در کلبه من است که آرام می پذیرند،

آن دو توامان
خدا و زمان.

□

آیا چنان می‌پنداری که صدقِ رؤیتِ حقیقت
غیرقابلِ تحمّل است؟

مرا رها کن

که در پیش چشمِ نشانه‌های راه گم شد

بگذار به سوی آنچه نمی‌دانم، بروم

بندرگاه‌های دور مرا نمی‌فریبند

گروهی از آنها گِلِ تب کرده‌اند

و گروهی گِلِ مُرده

آه که چه مایه من در گِلِ تب کرده سوختم

و چه مایه با گِلِ مُرده مرگ را آزمودم

بندرگاه‌های دور مرا نمی‌فریبند

مرا با دریا و بادهای و مرگ رها کن

تا کفن‌های کبودی از برای غرقه شدگان بگسترند

دریانوردی که پیش چشمانش نشانه‌های راه فرو مرد

و آن روشنایی در چشمانش فرو مرد

نه قهرمانیها او را می‌رهاند و نه

خاکساری در نیایش‌ها.

پل

همین کودکانِ همزادانِ من، مرا بس اند
 دوستی ایشان شرابِ وزادِ راه من است
 از حاصلِ کشتزارها مرا، مایهٔ کفایت هست
 و همین بس مرا، که در جشنِ خرمن‌ها، حضور یابم
 و این که مرا جشنی هست
 تا آنگاه که در دهکده چراغی تازه روشن باشد.
 من عشقِ خود را به سوی مردگان نبرده‌ام
 با عطرها و طلاها و گنجینه‌ها و شراب‌ها
 طفل ایشان به گونهٔ خفاشی پیرزاده می‌شود
 کجاست آن که نابود می‌کند و زنده می‌کند و باز می‌گرداند
 و خلقِ خویش را به گونهٔ طفلی تازه،
 عهده‌دار می‌شود
 شسته با روغن و گوگرد
 از گندِ زنگ خوردگی
 کجاست آن که نابود می‌کند و زنده می‌کند و باز می‌گرداند؟
 و عهده‌دارِ آفریدن جوجهٔ عقاب است
 از نسلِ بردگان؟

□

کودک به انکار پدر و مادرِ خویش برخاسته
 کمترین شباهتی با ایشان ندارد.

□

چرا سرای ما به دو سرای بدل می‌شود

و دریا در میان نو و کهنه جریان می‌یابد
 شیونی و قطعِ رَحْمی
 و دریدنِ رگ‌ها،
 چه گونه در زیر یک سقف می‌مانیم
 و میانِ ما دریاهاست و باروها
 و دشت‌های خاکسترِ سرد
 و یخ‌بندان
 و کی از سیاه چال و زندان رهایی خواهیم داشت
 و چه زمانی، خدایا، می‌بالیم و می‌سازیم
 با دستِ خویش سرای آزاد و جدید خود را؟
 □

سبک، در سپیده دم از پل می‌گذرند
 دنده‌های من، به گونهٔ پُلی استوار،
 برای عبور ایشان امتداد می‌یابد.
 از غارهای شرق، از آبکندهای خاوران
 به جانبِ شرقِ جدید
 دنده‌های من به گونهٔ پُلی استوار، برای عبورِ ایشان امتداد می‌یابد
 «خواهند گذشت و تو خواهی ماند
 «بُتی که کاهنانش در بادها رها کرده‌اند
 «از برای تازیانه و سوختن
 «تهیدست و مصلوب و تنها
 «در شبهای یخ‌بندان و آفاق خاکستری
 «در خاکستر آتش با نانِ خاکستر

«با اشک‌های یخ بسته در شبِ بیدارِ خوابی
 «و صبح که با پُست می‌رسد از راه
 «صفحهٔ اخبار... تا کی ورق خواهد خورد
 «و چشم‌هایت را خسته خواهی کرد.

□

«آنها خواهند گذشت و تو خواهی ماند
 تهیدست و مصلوب و تنها.»

□

ای بوم که بر سینهٔ من می‌کوبی
 خاموش باش
 بومِ تاریخ، چه می‌خواهی از من؟
 در مجری‌های من گنجینه‌هاست که پایان نمی‌پذیرد:
 شادیِ آنچه از گوهرِ عمر خویش داده‌ام
 شادی دست‌هایی که بخشیده و ایمان و یاد
 مرا شراب و سوختبار هست
 و کودکانِ همزادانِ من
 و مرا در دوستی ایشان شراب و زادِ راه هست
 از حاصل کشتزارها مرا کفایت‌ها هست
 و مرا همین بس که در جشن خرم‌ها حضور یابم
 ای یخ‌بندانِ بازگردنده! از تو هراسی ندارم
 مرا شراب و سوختبار باقی است.

پیشاهنگ بدعت‌ها

بدر شاکر السیّاب (عراق، ۱۹۲۶-۱۹۶۴)

تقریباً همه ناقدان و شاعران معاصر عرب این نکته را پذیرفته‌اند که سیاب پیشوای مسلم شعر جدید عرب است. در این موضوع، علاوه بر استعداد و خلاقیت این شاعر و نقش واقعی او در تحول شعر عرب، یک نکته دیگر هم مؤثر است و آن مرگ زودرس اوست در جوانی که در سن سی و هشت سالگی اتفاق افتاد. بی‌گمان اگر زنده بود، مدعیان ممکن بود او را گاه بر اثر اختلافات شخصی نفی کنند، ولی مرگ او سبب شد که همه او را نخستین شاعر متجدد عرب به شمار آورند. در گفتگوهایی که من با شاعران و ناقدان معاصر عرب داشته‌ام، دیده‌ام که همه متحدالقول‌اند که باید نخستین فصل تاریخ شعر جدید عرب را (بعد از جنگ جهانی دوم) به نام بدر شاکر السیاب نوشت و بر روی هم او را یکی از سه شاعر بزرگ نسل خودش به شمار آورد.^۱

1) M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, p. 250.

کاری که سیاب در شعر عربی سال‌های پس از جنگ دوم کرده است، بی‌شبهات به کار نیمایوشیج نیست و من بی آن که هیچ دلیل مشخصی داشته باشم، نمی‌دانم چرا تصور می‌کنم که السیاب تأثیری از نیما و شعر آزاد فارسی داشته است.

اما کار سیاب تنها شکستن اوزان عروض خلیل بن احمد نبود، سیاب زبان شعر عربی را نیز برای معانی جدید آماده‌تر کرد. روح رمانتیکی که بر کار معاصران او حاکم بود، و زبان محدودی که آنها داشتند، به هیچ وجه قابل مقایسه با زبان متحرک و باز و متنوع سیاب نیست. آنچه مسلم است این است که تجدد اصلی در شعر، فقط در خانواده کلمات و نظم آنها ممکن است، و مسأله شکستن وزن و قافیه می‌تواند تجددی سطحی و ظاهری باشد. حرکت متجددانه شعر عرب و شعر فارسی در سالهای بعد از جنگ دوم، حرکتی بوده است به سوی تغییر خانواده کلمات. رمانتیک‌ها، خانواده کلمات سبک قدیم را تا حدی عوض کردند، ولی در محدوده خاصی ایستادند؛ اما شعرای بعدی - السیاب و البیاتی (در عربی) و فروغ و شاملو (در فارسی) و نیما هم در شرایط خودش - خانواده کلمات را دگرگون کردند. تمام تحولات شعر فارسی و عربی را در محور «تغییر خانواده کلمات» می‌توان دنبال کرد و من این را در فصلی که در باب «تأثیر شعر فرنگی بر شعر معاصر ایران» نوشته‌ام، به تفصیل نشان داده‌ام.

السیاب «دایره لغوی زبان شعر» و «خانواده کلمات» را تا حد چشم‌گیری دگرگون کرده است، و توانسته موضوعات متنوعی را در اوزان آزاد عرضه کند و این، مرکز تجدد شعری اوست. ضمناً باید توجه داشت که او شاعری کمونیست و ملتزم نیز بود، به خصوص در

مراحلی که دست به این تجدد زد. او بعدها از حزب کمونیست کناره گرفت.

یک نکته را نباید فراموش کرد که دگرگون کردن «خانواده کلمات» کار آسانی نیست. بسیاری از جوانان در ایران و در کشورهای عربی، کلمات متنوع و عجیب و غریبی را به زور داخل شعر می‌کنند، ولی این کلمات به هیچ وجه در نظام شعر قرار نمی‌گیرند. کاربرد شعری کلمات متنوع مهم است و نه صرف کاربرد آنها در قالبی منظوم به نظم آزاد. تجدد السیاب تجددی بود که خیلی زود جای خود را باز کرد، چون شرایط سالهای بعد از جنگ چنین آزادی و گشایشی را در قلمرو زبان شعر و قوالب آن می‌طلبید.

به تعبیر ادونیس، «شعر در نظر سیاب دیداری است میان شکلی که در حال فرو ریختن است و شکلی که در حال به پا خاستن است... و زندگی نیز خود دیداری است میان شکل‌ها: شکلی که درهم شکسته می‌شود و شکلی که به پا می‌خیزد. زندگی شکفتن شکل‌ها و درهم ریختن شکل‌هاست. زندگی نیز مانند شعر شکلی است. اما شکل، چیزی روایی نیست، بلکه فضایی است بیرونی که در درون آن فضایی دیگر وجود دارد.»^۱ و می‌گوید: «سیاب از نخستین شاهدان بر حضور است: زادن محتوایی نو، زادن بیانی تازه.»^۲ ولی همچنانکه ادونیس یادآوری کرده است، این حضور، حضوری مستمر نیست و او در همه کارهایش همواره نو نیست. به تعبیر او، سیاب به لبه یا کناره

(۱) از مقدمه ادونیس بر: بدر شاکر السیاب، قصاید، اختارها و قدم لها ادونیس، منشورات دارالآداب، بیروت، ۱۹۶۷، ص ۵.
(۲) همانجا، ص ۶.

عالم نو راه یافته، اما هنوز پا در عالم کهن دارد.^۱ ولی، ادونیس خود اعتراف دارد که هیچ گاه نمی توان به طور صددرصد از گذشته رهایی یافت، زیرا ابداع آینده جز در پیوند با گذشته امکان پذیر نیست.^۲ با این همه در شرایط تاریخی شعر عرب، پس از جنگ جهانی دوم، سیاب شاعری است، به تمام معنی کلمه، متجدد.

بدرشاكر السياب در سال ۱۹۲۶ در عراق، در روستای کوچکی به نام جیکور (که در شعر او مقام بسیار مهمی دارد و به صورت نوعی روستای رمزی و اسطوره‌ای بدل می شود) متولد شد. جمعیت این روستا قریب پانصد نفر است و اسم آن تعریب و تحریف کلمه فارسی جوی کور است و باید از روستاهای قدیمی عراق و از یادگارهای عهدی باشد که آن قسمت از عراق، مرکز حکومت‌های ایرانی بوده است. این روستا در میان نخلستان‌هاست و به خاطر نام بدرشاكر السياب، در محافل ادبی شهرت یافته است. زندگی و کار مردم این روستا بیشتر از رهگذر همین نخلستان‌هاست و با این که اکثریت مردم از مالکیت نخلستان‌ها برخوردار نیستند، ولی از کار کردن در همین نخلستان‌ها زندگی خود را اداره می کنند.

وی در خانواده متوسطی که مختصر مالکیتی در نخلستان‌ها داشت، متولد شد و چون در جیکور مدرسه‌ای نبود، در کودکی پیاده به ده مجاور می رفت و در آنجا به آموختن می پرداخت. در سالهای بعد در بصره به دبیرستان رفت. سیاب از همان کودکی شعر می سرود. در ۱۹۴۳ دبیرستان را تمام کرد و در همین سال وارد دانشسرای عالی

شد و به تحصیل در رشته ادبیات عرب پرداخت. در این دوره، با ترجمه شعرهای بودلر و کارهای بعضی از شاعران رمانتیک عرب از قبیل الیاس ابوشبکه و علی محمود طه آشنایی و الفت یافت و در همان زمان قصیده بسیار بلندی سرود که آن را به روان بودلر اهداء کرده است زیرا روح گناهکار و عاصی بودلر او را به شدت تحت تأثیر قرار داده بود. این شعر به صورت ناقص باقی مانده و در مجموعه شعر او به نام اقبال چاپ شده است. پریشانی‌های اجتماعی آن سالها، و اضطراب‌های خاص دوران جوانی و حال و هوای شعر رمانتیک‌ها و تأثیرات عصیانی شعر بودلر، اینها همه عواملی بودند که در پرورش روح سنت شکن او مؤثر بودند. در سال دوم، رشته خود را از ادبیات عرب به ادبیات انگلیسی تبدیل کرد، و این خود دریچه تازه‌ای بود برای او که با شعرای انگلیسی آشنایی‌هایی پیدا کند، به خصوص رمانتیک‌هایی از قبیل وردزورث و بایرون و کیتس و شلی. و در همین سالها بود که به عضویت حزب کمونیست عراق درآمد و رئیس «اتحادیه دانشجویان دانشسرای عالی» شد. در ۱۹۴۶ شعری سرود که یک سال بعد آن را نشر کرد، این شعر «آیا این عشق بود؟» نام دارد و آمیخته‌ای است از قافیه‌هایی بی‌هیچگونه نظام خاص که تجربه تازه‌ای است در قلمرو وزن و در مجموعه نخستین او. که تحت عنوان گلهای پژمرده به سال ۱۹۴۷ چاپ شده است. - نشر شده است. این گونه شعر، خیلی زود جای خود را در میان شعرای جوان عرب باز کرد و در همان سال خانم نازک الملائکه نیز که شاعره متجدد و پیشروی است، شعری در همین قالب منتشر کرد که

گوینده‌اش در کتاب مسائل شعر معاصر^۱ معتقد است که او نخستین کسی بوده است که این روش را تجربه کرده است. اما قبل از این، باید پذیرفت که شعر آزاد در زبان عرب چندان هم بی سابقه نبود، زیرا یکی از مترجمان شکسپیر به نام علی احمد باکثیر در ترجمه رومئو و ژولیت شکسپیر - که در همان سالها ترجمه کرده بود و اتفاقاً تا سال ۱۹۴۷ نشر نشده بود - این قالب را مورد تجربه قرار داده بود. و در ترجمه بعضی از شعرهای خارجی از قبیل ترجمه یکی از شعرهای لانگفلو نیز این کار شده بود، اما هیچ کس به آنها توجهی نکرده بود.^۲ سیاب تا سال ۱۹۴۸ شعر آزاد دیگری نسرود و همچنان در قوالب قدیمی کار می کرد. در تمام دوران دانشجویی، او یکی از فعال ترین دانشجویان بود و در تظاهرات علیه سیاست انگلیس و اقمار بریتانیا با تمام وجود خود می کوشید و با این همه، از شعر این ایام او می توان دریافت که از عشق های رمانتیک سنین دانشجویی نیز بی بهره نبوده است. در ۱۹۴۹ که نوری السعید مجدداً به وزارت رسید، تعقیب کمونیست ها از اولین برنامه های کارش بود. او را هم در یکی از روستاهای عراق دستگیر کردند و به زندان فرستادند. تاریخ پیوستن او به حزب کمونیست عراق روشن نیست، ولی مقارن سالهای مبارزات دکتر مصدق در ایران بوده است. نکته قابل توجه این که سیاب، توسط یکی از کمونیست های ایران به حزب کمونیست عراق معرفی شده است. خودش در این باره می گوید: عموی کوچکم عبدالمجید سیاب دوستی ایرانی داشت که به ده ما رفت و آمد

(۱) نازک الملائکه، قضایا الشعر المعاصر، بیروت، ۱۹۶۲، ص ۸۹.

(۲) عیسی بلاطه، بدر شاکر السیاب حیات و شعره، دارالنهار، بیروت، ۱۹۷۱، ص ۸-۴۷.

می‌کرد، آن دوست ایرانی از علاقمندان به آثار جبران خلیل جبران و می‌زیاده بود، و همواره از دموکراسی و کمونیسم سخن می‌گفت، یک روز ما را به حزب کمونیست عراق - که یک حزب مخفی بود - معرفی کرد و برای هر کدام از ما یک نام رمزی انتخاب شد، و بدینگونه ما نه تنها یک کمونیست بلکه عضو حزب کمونیست شدیم.^۱

پس از این که از زندان آزاد شد، از تدریس محروم شد و به جیکور بازگردید. در ۱۹۵۰ به تشویق بعضی دوستانش به نشر مجموعه دیگری به عنوان اساطیر پرداخت و در مقدمه آن در باب بعضی جوانب تازه‌ای که در تجربه‌های شعری او وجود دارد، سخن گفت. این مجموعه بیشتر شعرهای عاشقانه بود، و او در مقدمه یادآور شد که به زودی شعرهای اجتماعی خود را نشر خواهد داد. سیاب در این مقدمه از «التزام و تعهد اجتماعی شاعر» سخن به میان آورد، فقط یکی از شعرهای این مجموعه دارای زمینه اجتماعی و انقلابی است: «به زیبای قصر». در همین سالها به عنوان مترجم در مطبوعات کار می‌کرد. بعضی از ترجمه‌های شعری او - از قبیل ترجمه بعضی شعرهای ناظم حکمت - محصول همین سالهاست. اما روزنامه‌هایی را که او با آنها سروکار داشت دولت مرتب توقیف و تعطیل می‌کرد، به همین جهت کار مطبوعاتی او هیچ‌گاه استمراری نمی‌توانست داشته باشد. مدتی در روزنامه‌ای که محمد مهدی جواهری بزرگترین شاعر کلاسیک نیمه دوم قرن بیستم زبان عرب، نشر می‌داد به عنوان مترجم

(۱) مراجعه شود به دکتر احسان عباس، بدر شاکر السیاب، دراسة فی حیاة و شعره، بیروت، ۱۹۶۹، ص ۸۹.

کار می کرد. و با جمعی از جوانان پیشرو آن روزگار محفلی ترتیب داده بودند و آثاری از ادبیات جدید غرب را ترجمه می کردند، از کارهای او در این زمینه، ترجمه «چشم های الزا» اثر لویی آراگون بود. در همان سالهایی که ایران در جنب و جوش ملی کردن صنعت نفت بود و:

آن موج روشنائی مشرق
بر نخل های تشنه صحرا، یمن، عدن
و آب های ساحلی نیل

می تافت، ملت عراق نیز به پا خاست تا نفت خود را ملی کند، ولی با خونریزی ها و گیر و دارهایی که در پی داشت توفیقی به دست نیاورد و بار دیگر ملّیون آواره شدند و سیاب نیز به ایران پناهنده شد؛ یعنی به طور مخفی فرار کرد و مدتی در خرمشهر و آبادان با افرادی از حزب توده - که دوستش بودند - زندگی می کرد و نام مستعار او علی ارتنگ بود.^۱ درگیر و دار آغاز آن هجوم تاتاری ۱۳۳۲ وی به کویت گریخت (اوایل ۱۹۵۳). شعری دارد به نام «فرار ۱۹۵۳» که در مجموعه معبد غرق شده چاپ شده است:

در شبی که شریان های آن
از ذغال بود و زمینش از قبرها
و خاکش قدم های ما را می خورد،
بر آب می کوشید
به سوی بادبانی که رعد ها آن را دریده بودند

(۱) عیسی بلاطه، همانجا، ص ۶۶.

بر روی زورق‌کی بی‌روشنایی
 در آن کرانه دیگر ... باشد که عراق
 اشارت کند که: «سلام فرزندان من!»
 اما، ما، دریغا! هرگز بازگشت نخواهیم داشت
 آه! کاش سیگاری بر لب می‌داشتم
 یا اندوخته‌ای یا آغوشی
 از سرپناهی سبز یا شکوفه‌ای
 در میهنم که در سکر فرداست
 من با صبح دیداری دارم
 به کوری چشم شب، ای عراق!

در کویت همچنان آواره می‌زیست و در شرکت برق آنجا کاری یافته بود و با چند تن از دوستان هم حزیش، زندگی مشترکی داشتند. در سرود باران، مجموعه دیگر شعرهای او که تقریباً بهترین کار شعری اوست، شعری دارد به عنوان «بیگانه‌ای بر خلیج» که در آن به عراق می‌اندیشد. این عراق، دیگر یک مفهوم جغرافیایی نیست، بلکه سلسله‌ای تصاویر و رؤیاها و حس‌ها و تأملات است. پس از یک سال، با مشقت توانست به وطن بازگردد و در این سالها بود که با مفاهیم و صور تازه‌ای از شعر غرب آشنایی عمیق‌تری یافت و در جلساتی که با دوستان خود داشتند، شعرهای الیوت، سیتول و دیکن تماس را می‌خواندند و در باب آن بحث می‌کردند.^۱

بر روی هم، بعد از مرحله رمانتسم، کارهای دوران پختگی و

(۱) همانجا، ص ۲-۷۱؛ و در باب منابع فرهنگی شعر او مراجعه شود به تحقیق دقیق دکتر احسان عباس، در کتاب پیشین، صفحات ۲۶۶-۲۵۰.

کمال تجربه شعری در آثار السیاب، می‌تواند به سه مرحله تقسیم شود: مرحله رئالیسم سوسیالیستی، مرحله‌ای که در نظر ناقدان عرب به مرحله تموزی^۱ شهرت یافته و مرحله ایوبی یا مرحله رنج. در باب مرحله رمانتیکسم او پیشتر چند کلمه‌ای اشارت رفت: بیشتر دوران دانشجویی او را شامل است. ولی از ۱۹۵۳ به بعد وی به نوعی واقع‌گرایی سوسیالیستی پرداخت که از نمونه‌های بسیار موفق و معروف آن، شعر «روسپی کور» اوست که یک بار جداگانه در جزوه کوچکی چاپ شده و بعد در مجموعه سرود باران با تغییراتی چند. این شعر تصویری است از دختر دهقانی که پدرش به اتهام این که از خرمن، دزدی می‌کرده است کشته می‌شود و این دختر برای فرار از این شرم و خجلت، می‌گریزد ولی به گیر ارتش بیگانه می‌افتد و روسپی می‌شود، و پس از بیست سال نابینا. در حقیقت، تصویری است از عراق:

آه ای عراق! آیا رواست این که
 بیداری چشم‌های نابینای خود را می‌پردازی
 تا بهایی به دست آوری برای روغن در چراغی
 که روشنی بخشد به نوری که تو از دیدارش محرومی؟

سیاب، اندکی پس از نشر این شعر از حزب کمونیست کناره گرفت، اما تا پایان عمرش همچنان ملتزم و چپ‌گرا باقی ماند، و در تجدید نظرهایی که در شعرش می‌کرد، گاه جنبه‌های کمونیستی آن را

(۱) تموز، خدای سرسبزی و شادابی نزد ساکنین بین‌النهرین، اسطوره‌ای برابر اسطوره «ادونیس» نزد فنیقی‌ها.

می‌کاست؛ مثلاً در یکی از شعرهایش رود «دن» را که به عنوان رمزی از اتحاد شوری بود به رود گنگ - که رمزی از صلح به طور کلی بود - بدل کرد.^۱

در ۱۹۵۴ دو فصل از کتاب شاخهٔ زرین اثر جیمز فریزر - که از معروفترین کارها در زمینهٔ مردم‌شناسی و اساطیر است و دریای اطلاعات در میتولوژی تطبیقی - توسط جبرا ابراهیم جبرا، یکی از شاعران فلسطینی مقیم عراق، در یکی از مجلات آن روزها نشر شد،^۲ سیاب پس از خواندن این فصول، متوجه شد که اسطوره تا چه حد می‌تواند زمینهٔ رمزی یک شعر را غنا و سرشاری ببخشد، به خصوص اسطورهٔ ادونیس که رمز حیات پس از مرگ و استمرار زندگی است و این تم را در شعرهای خود تا سالها تکرار می‌کرد. سیاب در سال ۱۹۵۷ در مجلهٔ شعر نوشت: «یکی از مظاهر شعر جدید، پرداختن به اسطوره‌هاست و رموز. و هیچ‌گاه تاکنون شعر تا این حد نیازمند اسطوره و رمز نبوده است. زیرا ما در عالمی زندگی می‌کنیم که در آن شعر وجود ندارد، یعنی ارزش‌هایی که بر آن حاکم‌اند ارزش‌های شعری نیستند ... و بدینگونه سخن گفتن مستقیم از غیر شعر، شعر نخواهد شد. پس شاعر باید چه کار کند؟ ناگزیر به اساطیر باز می‌گردد: به افسانه‌ها، که همچنان گرمای خود را حفظ کرده‌اند، زیرا متعلق به این عالم نیستند. شاعر به اساطیر باز می‌گردد تا از آنها به عنوان رمز استفاده کند، تا از رهگذر آنها عوالمی بیافریند که با منطق

(۱) عیسی بلاطه، همانجا، ص ۸۱.

2) James Frazer, The Golden Bough.

سرمایه و زر بتواند درگیری نشان دهد.^۱ چنین می‌توان تصور کرد که این گونه تلقی از اسطوره باید تحت تأثیر الیوت و به خصوص سرزمین ویران باشد، به ویژه که الیوت خودش تحت تأثیر چند کتاب معین و از همه مهمتر شاخهٔ زرین بوده است.^۲ در شعرهای پس از ۱۹۶۰ او، اسطوره‌های برجسته عبارتند از: اولیس، ایوب، العازر، ارفیوس، سندباد، و ارم ذات العمداد.

به گفتهٔ خانم خالده سعید، اصالت هنر شاعری سیاب در چیزی است که آن را باید «وحدت خیال» نامید. شهود شعری او محوری را کشف کرد که در پیرامون این محور سمبل‌های شخصی و سمبل‌های اجتماعی و وطنی و سمبل‌های جهانی تلاقی می‌کنند. این «وحدت خیال» در دوایر سمبولیک متکاملی تجسم می‌یابد. مثلاً سمبل «آب» از یک محور شخصی آغاز می‌شود تا به سطح اجتماعی و جهانی می‌رسد، زیرا «آب» همان مادر یا رحم مادر است و به همان دلیل میلاد و انگیزش نیز هست، حتی دارای بعد جنسی نیز هست. (و این

(۱) مجلهٔ شعر، چاپ بیروت، تابستان ۱۹۵۷، ص ۱۱۲، و مقایسه شود با عیسی بلاطه، ص ۱۸۷.

(۲) مراجعه شود به یادداشت الیوت در *The Waste Land* آنجا که می‌گوید: بر روی هم، به یک اثر مردم‌شناسیک دیگر نیز مدیونم و آن کتاب شاخهٔ زرین است که نسل ما را عمیقاً تحت تأثیر قرار دارد. ر.ک:

T.S.Eliot: *The Complete Poems and Plays*, New York, 1971, P.50.

و نیز مراجعه شود به کتاب ارزشمند دیگری در باب تأثیرات شاخهٔ زرین بر ادبیات غرب:

The Literary Impact of the Golden Bough By John B. Vickery, Princeton University Press, P.233-279.

و نیز کتاب اسطورهٔ باستانی در شعر مدرن، به خصوص فصل چهارم آن:

Feder, Lilian: *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton University Press, 1971, P. 181-269.

چیزی است که یونگ و فروید در آن اتفاق دارند و تحلیل اسطوره‌های باستانی نیز آن را تأیید می‌کند.) همچنین جیکور-زادگاه شاعر- از جیکور روستا به جیکور مادر، و از جیکور مادر به جیکور رؤیاها، تا جیکور بهشت معصومیت گمشده، و جیکور تمدن کشاورزی که در برابر مدنیت صنعتی، روی در عقب‌نشینی دارد، همه این جنبه‌ها را در خود نشان می‌دهد.^۱ همین مسأله را «جاک بیرک» نیز در مقاله‌ای توضیح می‌دهد که جیکور در نظر سیاب، بیشتر بهشت گمشده‌ای است، بهشتی که شاعر آن را غالباً با مادر خویش - که در خردسالی او را از دست داده - یکی می‌کند.^۲

در سالهایی که «پیمان بغداد» بسته شد، عراق بار دیگر در پنجه غرب و دیکتاتوری گرفتارتر شد، و در این سالها سیاب بیشتر به ترجمه می‌پرداخت تا به شعر، و احساس خستگی می‌کرد و پناهی از آوارگی‌ها می‌جست. در همین سال‌ها با دختری که آموزگار بود، ازدواج کرد و مجموعه‌ای از شعرهایی را که ترجمه کرده بود در یک کتاب نشر داد که شامل شعرهایی است از: الیوت، ادیت سیتول، ازرا پاوند، استیفن اسپندر، لورکا، نرودا، رمبو، ریلکه، تاگور و ناظم حکمت؛ تمام ترجمه‌ها از طریق زبان انگلیسی است. به خاطر بعضی از شعرهای پیشرو و مترقی این مجموعه، سیاب را حکومت عراق توقیف کرد ولی یکی از دوستانش که وکیل دعاوی بود، دفاع او را به عهده گرفت و پس از مدتی شاعر را آزاد کردند. کودتای عبدالکریم

(۱) خالده سعید، «الحركة والدائرة»، مجلة مواقف، شماره ۱۵، سال ۱۹۷۱، ص ۶۰.

(۲) جاک بیرک، «دیالکتیکه الذات والطبیعة»، ترجمه خالده سعید، در مواقف، همان شماره، ص ۵۰.

قاسم در عراق و پیروزی ناصر در پرت سعید عواملی بودند که توجه او را به مفهوم «ناسیونالیسم» و دور شدن از کمونیسم بیشتر کردند؛ با این که بعدها وی به شدت از قاسم انتقاد کرد و تحت فشار قرار گرفت. در این مرحله تم خدای مرده و مرثیه او، زمینه عام شعرهای سیاب را تشکیل می دهد؛ در قصیده «مسیح پس از صلیب» می گوید:

می میرم تا به نام من نان خورده شود، تا مرا بکارند، در موسم.
 چه زندگی هایی را که خواهم زیست، در هر مغاکی
 آینده ای خواهم شد، و بذری
 نسلی از مردمان خواهم شد، خونم در هر قلبی
 قطره قطره خواهد تپید.

سرود باران

در ۱۹۶۰ به بیروت رفت تا مجموعه ای از شعرهای خود را منتشر کند و مجموعه سرود باران او در میان مجموعه های شعر برنده جایزه شد و مجله شعر که از مجله های پیشرو مرقی ادبیات عرب است، آن را جزء انتشارات خود چاپ کرد. در بازگشت از بیروت، در میان جمعی از روشنفکران اخراجی، او هم مجدداً به کار دعوت شد، ولی زندگی او در بغداد خوش نمی گذشت و به بصره رفت و در آنجا کاری یافت، اما بیمار شده بود و سلامتش روی در کاهش داشت. عوامل مختلف روحی و جسمی دست به دست هم داده بود و تصویری از مرگ را همیشه پیش چشم او می آورد. در این سال ها به مرگ می اندیشید. پیش از اینها مرگ، در نظر او، نوعی فدا شدن در راه زندگی بزرگتری بود، ولی اندک اندک، امری شخصی و خصوصی

شد. و مرگ اندیشی و یأس به حوزه‌ واژگان او نیز نفوذ کرد.^۱

در سفری که به سال ۱۹۶۱ برای معالجه به بیروت کرد، شعری دارد به عنوان «زیرا که من غریبم»، در این شعر مرگ را روبه‌روی خود می‌بیند. بیماریش در این سفر بیشتر شد و معالجه سودی نکرد و تقریباً از ناحیه پا و کمر فلج شد و تشخیص دادند که یکی از عصب‌ها فاسد شده است. بعد از آن برای معالجه به لندن رفت، و باز هم سودی نکرد. در لندن حدود بیست شعر سروده است که عنوان کلی آنها «سفر ایوب» است و در مجموعه سرای بردگان او چاپ شده است و در آنها روحی شکیبیا و صبور و مقاوم تجلی دارد که از نوعی امیدواری برخوردار است. اما پس از مدتی به وطن بازگردید و بیماری قوت کرد تا در سال ۱۹۶۴ درگذشت. جدال میان امید و نومیدی و رنج و شادی و توانایی و ضعف، درونمایه شعر سیاب را تشکیل می‌دهد، و این به گفته ادونیس شهادتی است بر زندگی روشن.

سیاب علاوه بر تجدید نظر در مبانی عروض و ایجاد زبانی متحرک و خلق نوعی فضای اسطوره‌ای جدید در شعر معاصر عرب، وحدت موضوع و استمرار داخلی و ذهنی شعر را نیز مورد نظر قرارداد و به شاعران عصر خود آموخت. به خصوص ایجاد زبانی جدید که فضای تازه را به وجود آورد. به گفته ادونیس: «از تجربه شعری سیاب و با تجربه او بود که شعر جدید عرب محیط بیانی جدید خود را یافت، و اکنون به مرحله‌ای رسیده است که پیوسته در

(۱) عزت، علی، اللغة والدلالة فی الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، قاهره، ۱۹۷۶، ص ۳۴-۶

حال استمرار و گسترش است. در این محیط تعبیری و بیانی، کلمه مفهومی را که در قاموس عادت داشته، ندارد و ارتباط آن با ماقبل و مابعدش به کلی قطع شده است و دلالت آن نیز دگرگون شده است... چنانکه گویی زبان عرب، زبان دیگری شده است.^۱ محتوای عمومی تمام شعرهای او را نبرد خیر و شر یا نبرد انسان و بدی تشکیل می‌دهد و او معتقد بود که در تحلیل نهایی، ادبیات همه جهان چیزی جز درگیری نیروهای خیر و شر نیست. با این همه در شعر او لحظه‌های خصوصی انسان و تأملات فردی جای خود را دارند، و این هیچ زبانی به التزام اجتماعی شاعر نمی‌رساند. در مقدمه مجموعه اساطیر می‌گوید: «من از آنهایی هستم که معتقدند هنرمند در برابر اجتماع بدبختی که در آن زندگی می‌کند دینی دارد که باید آن را ادا کند، ولی من راضی نیستم که هنرمند را و به خصوص شاعر را به صورت عبد و عبید این نظریه درآوریم. اگر شاعری در کار خود صادق باشد، بی‌گمان به دردها و آرزوهای جامعه توجه دارد، بی‌آن که کسی او را بدین کار وادارد. در لحظه‌ای که وی از رنج‌ها و احساس‌های شخصی خود سخن می‌گوید، احساس‌هایی را بیان می‌کند که در ژرفترین ژرفای خود، احساس‌های اکثریت افراد جامعه هم هست.»^۲

(۱) ادونیس، همان مأخذ پیشین، ص ۷-۸.

(۲) السیاب: اساطیر، چاپ نجف، ۱۹۵۰، ص ۸؛ به نقل از عیسی بلاطه، در مأخذ پیشین، ص ۱۷۷.

تصنیفِ قدیمی

۱

در قهوه‌خانه‌ای دور و پرازدحام، یک شب
 با چشم‌های خسته نظر می‌کردم
 در چهره‌ها و آتش و پاها و دست‌ها
 و ساعتی که مسخره می‌کرد انبوه مردمان را
 مسحور در طنین صدایی شدم
 پرهیبِ یک صدا بود، یا سایه‌ای از آن.
 از صفحه قدیم گرامافون
 با گردشی به گونه طوفان
 گویی صدا صدای قرون بود،
 از ظلمت دهانه غاری.

۲

آری، صدای عشق،
 که دور و محو می‌شد
 چون نقش بادبانی بر آب‌های دریا
 در نیمه‌های یک شب
 بر ساحل جزیره دوری
 در گوش من طنینِ غریبی دارد
 و قلبم را، اندوه می‌فشارد و می‌گویم:
 این دستِ سرنوشت، میانِ دو دل، چرا
 حایل شده است و فاصله افکنده‌ست
 دستِ تو را، برای چه غارت کرده‌ست

از بین دست‌ها و نفَس‌های من؟
 چون شد که دورگشتی از من
 مثل صدای محوی، در دوردست‌ها؟

۳

آه این صدا، صدای گرامافون
 این صفحه قدیمی
 تکرار می‌شود، ولی آن کس که خوانده است
 آیا کجاست اینک؟
 آن قلب، قلب عاشق
 که پشتِ این صدا بود، اکنون
 پرهیبِ محو و دوری است در کشورِ عدم
 و من که گوش می‌دهم آن را، اینک
 فردا، در خوابِ جاودانی، آیا
 این نغمه را دوباره توانم شنید؟
 این لحظه، این صدا
 تصویر دوردستِ زنی زیبا را
 در خاطرم مجسم کرد
 در اوج و موجِ آواز
 که مثل سایه‌ای
 بر آب‌های ساحلِ رودی
 در نیمه‌های شب،
 از گردش نسیمی لرزان شود
 گاه آشکار و گاه نهانی.

آیا اگر برآرم فریاد
و شورشی کنم
با روزگار پنجه توانم فکند؟
فردا به سوی گور
ما می‌رویم و می‌رود آن عشق
عشقی که بود یکسره با ما.
۴

باقی‌ست
ذراتی از غبارِ وجود زن
در این فضایِ نغمه و آواز^۱
چون عاشقانِ دیگر، او نیز
ذراتی از غبار است
بر مردگان گذشته بسی ماه و سالها
اما،
در صفحهٔ قدیمِ گرامافون،
باقی‌ست این صدا.

(۱) یادداشت مترجم:
این بند را از اینجا حذف کردم:
ذرات این غبار ملول‌اند آیا
از گردش زمین و زمان چون من
چون نقشهای صفحهٔ تقویم، برکفن.

رودخانه و مرگ

بُویب^۱

بُویب

زنگ‌های برجی گمشده در ته دریا
 آب در سبو و غروب روی درختان
 و سبو که لبریز می‌شود از صدای زنگ باران
 و بلور قطره‌ها که آب شود در این زَرَمه و زاری
 «بُویب، ای بُویب!»

و در خونِ من به تیرگی می‌گراید اشتیاقی
 به سوی تو ای بُویب.

ای رودخانه سوگوار من، چون باران.

دلم می‌خواهد در تیرگی شتابان
 به سوی تو آیم، همراه اشتیاقی یک ساله
 فشرده در انگشتان هر دست

چنان که گویی نذر و نیازی برای تو می‌آورم
 از گلها و گندم.

دلم می‌خواهد روی تپه‌ها بایستم
 به تماشای ماه

وقتی که میان دو سوی بسترت می‌تابد
 و پُر می‌کند سبدها را از آب‌ها و ماهی‌ها و گُل‌ها
 دلم می‌خواهد در تو شناور شوم، به جستجوی ماه

(۱) بُویب، نام رودخانه‌ای است در عراق.

و صدای شن‌ریزه‌ها را در اعماق تو بشنوم
 که همانندِ هزاران گنجشک، بر درختان، صدا سر داده‌اند!
 آیا تو رودخانه‌ای یا بیشه‌اشک‌هایی؟
 ماهیِ شب زنده‌دار، سحرگاهان، آیا به خواب می‌رود؟
 و این ستارگان، آیا همچنان چشم انتظارند؟
 و یا پرنیان و هزاران سوزن را، خوردنی می‌بخشند؟
 و تو ای بُویب
 دلم می‌خواهد که در تو غرقه شوم
 و صدف‌ها را به چنگ آورم
 و ازان سرایی بسازم
 که سبزی آب‌ها و درخت‌ها در آن بتابد
 چندان که ستارگان را و ماه را تابندگی است
 دلم می‌خواهد که با جزر و مدّ تو به سوی دریا شتابم
 مرگ، جهانِ شگفتی است که از کودکان دل می‌ریاید
 و دروازه‌نهایی آن در توست.

□

بُویب، ای بُویب
 بیست سال سپری شده است و هر سالی از آن همچون ابدیتی
 و امروز، به هنگامی که تاریکی فرو می‌افتد
 و بی آن که خواب به چشمم درآید در تختِ خواب می‌آسایم
 خاطر خویش را جلا می‌دهم: همچون درختی در سپیده‌دم
 با شاخه‌های گسترده و میوه‌ها و پرندگان
 خون‌ها و اشک‌ها را احساس می‌کنم، چنان چون باران

که جهان سرشار از اندوه، آنها را، فرو می‌ریزد
زنگ‌های مردگان در رگ‌های من به صدا در می‌آید
و ظلمتی در خونم زیانه می‌کشد
در اشتیاق گلوله‌ای که یخ‌های ناگهانش اعماق سینه‌ام را بشکافد
و همچون دوزخی استخوان‌ها را شعله‌ور کند.
دلم می‌خواهد که به یاری پیکارگران شتابم
و پس‌گردنی سختی بزنم به روزگار
دلم می‌خواهد که غرقه شوم
به ژرفا ژرف خون خویش
تا بار سنگین انسانیت را بر دوش خود حمل کنم
و رستاخیزی از زندگی برانگیزم،
چرا که مرگ من آن پیروزی بزرگ است.

آواره بغداد

عبدالوهاب البیّاتی (عراق، ۱۹۲۶)

شاید هیچ شاعری - از میان شعرای شرق میانه - پس از ناظم حکمت به اندازه عبدالوهاب البیّاتی خارج از میهن خویش شهرت نیافته باشد، به خصوص در کشورهای متمایل به شرق: کشورهای سوسیالیست. در میان کشورهای عربی نیز عبدالوهاب امروزه به عنوان پرچمدار شعر مترقی مورد قبول همگان است و اهمّی که به نقد و تحلیل و بحث در باب آثار او می شود، در مورد هیچ شاعر زنده دیگری دیده نشده است. تا آنجا که من می دانم شعرش به غالب زبانهای زنده، به خصوص در کشورهای سوسیالیست، ترجمه شده است و در زبان عربی متجاوز از هفت کتاب دیده ام که خاص تحلیل آثار او نوشته شده، علاوه بر ده ها رساله دکتری و مقالات بسیاری که هر ماه در نشریات عربی در باب او و کارهای وی نشر می شود.

اگر ادونیس تجربه شاعر را سفر در اعماق کلمه می داند، البیّاتی تجربه شاعر را سفر در اعماق حیات و گسستن از اقلیمی و پیوستن به

اقلیمی دیگر می‌داند. درونمایه شعرهای او، در تحلیل نهایی، چنان که جای دیگر بدان پرداخته‌ام^۱، سفر کردن و کوچ است. این سفر پایانی ندارد، چرا که زندگی و تکامل پایانی ندارد. هنرمند و انسان آگاه، کسی است که به شطی می‌پیوندد که به دریای تکامل می‌ریزد. و این چنین برداشتی از شعر، با زندگی شخصی او نیز هماهنگی دارد زیرا وی بیشتر عمر خود را در آوارگی و کوچ به سر برده است و جز در این چند سال اخیر که در وطن خویش توانسته است نفسی بکشد، همواره آواره بوده است.

من او را یکی از متواضع‌ترین شاعرانی یافتم که در زندگی با آنان برخورد داشته‌ام. از او پرسیدم: «آیا تو عضو حزب کمونیست هستی؟» گفت: «نه. من با هرگونه حرکت پیشروی که در جهان باشد همدل و همراه و نمی‌توانم در یک حزب فعالیت داشته باشم.» او را شاعری جوینده یافتم و همواره در تلاش این که چیزی بر قلمرو تجربه‌های خود بیفزاید. شنیده بود که شعرهای غالب دهلوی به انگلیسی ترجمه شده است، می‌گفت: «می‌خواهم کتابی در باب میرزا غالب به عربی تهیه کنم.» با هم رفتیم و آن ترجمه را از کتابفروشی دانشگاه پرینستون خریدیم.

غالباً پرکار بودن، با یاوه گفتن و تکرار و ابتذال نوعی ارتباط مستقیم دارد؛ اما عبدالوهاب با همه پرکاری، همواره از ابتذال و تکرار گریخته است. همانگونه که هر درخت سالمی، در بهار، برگ و باری نو به طبیعت عرضه می‌کند، البیاتی نیز هر سال دیوان شعری به

(۱) شفیع کدکنی: مقدمه آوازه‌های سندباد، تهران، نیل، ۱۳۴۸.

همزبانان خویش و به جهان ادب ارائه می دهد، و مسیر این آفرینش تاکنون به نقطه ابتدال و تکرار نرسیده است. من کارهای اخیر او را اندکی دور از مسیر طبیعی راه و رسم او می بینم، به خصوص گرایش بیش از حد او به رمز، اما باید اعتراف کنم که تکرار و ابتدال به هیچ وجه در آنها راه ندارد. بعضی از دوستان من - که از روشنفکران عرب هستند و اهل نقد - معتقدند که کارهای او تا حدود ۱۹۶۸ بهتر از کارهای اخیر اوست، ولی به نظر می رسد که یک شاعر را نباید وادار به تکرار قسمت های موفق هنرش کرد، باید او را آزاد گذاشت تا تجربه خویش را در جهت خلق عوالم جدید ادامه دهد، بی گمان به نقطه هایی دست خواهد یافت که طرفدارانی داشته باشد.

البیاتی همواره با شعر خویش در سفر است، سفر در زمان و سفر در مکان، آن گونه که دیگر همه تاریخ و همه جهان - از فرط سفر و گشتن - به گونه میهن او درآمده است؛ میهنی که شاعر در آن، در انتظار «آن که می آید و نمی آید» همواره در جستجو است و این نفس زندگی است. در مصاحبه ای که در ۱۹۷۱ با او کرده اند، می گوید: «در دیوان های قبل از دفتر فقر و انقلاب احساس مبهمی وجود دارد به این که قهرمانی یا سواری هست که خواهد آمد، و ای بسا که این سوار، همان انقلاب است و در این دیوان احساس می کنی که در کمین است: در جایی از زمان و مکان که من از آن اطلاعی ندارم، و من آواز و فریادهای این موعود منتظر را می شنیدم. و در آن که می آید و نمی آید احساس می شود که این موعود نخواهد آمد چرا که مرده است، و من راهی ندارم جز این که منتظر میلاد دوم و تولد دیگر این موعود منتظر بمانم و ای بسا که در بهره ای که من از زندگی دارم، او

متولد نشود، از اینروست که مجموعه مرگ در زندگی به وجود آمده است...»^۱

زبان شعری بیاتی هیچ مرزی نمی‌شناسد، حتی می‌توان گفت که در استعمال کلماتی که بعضی از محافظه‌کاران آن را غیرشعری می‌دانند - و این یکی از خنده‌دارترین حرف‌هاست! - وی افراط می‌کند. مقدار زیادی از کلمات و صفات در شعر او هست که درگیری او را با پلیدی‌های موجود بیان می‌کند و او از کاربرد آنها ناگزیر است: قواد، دزد، روسپی، اخته، مخنث، و دلچک دشنام‌هایی است که قهرمانان شعرهای او نثار وضع موجود می‌کنند، و در عالمی که ما در آن می‌زییم مگر کم‌اند کسانی که دارای این صفات‌اند و در صدر کارها. از نظر بیاتی، شعر اسلحه است و ابزار زندگی و باید با شعر ویران کرد، و ساخت. این ویران کردن و ساختن مرزی نمی‌شناسد و هیچ گاه به نقطه پایان نمی‌رسد.

عبدالوهاب البیاتی در بغداد به سال ۱۹۲۶ متولد شد. در محله‌ای نزدیک مزار صوفی معروف عبدالقادر گیلانی و از همان آغاز با چهره فقر آشنا شد. تحصیلات دبیرستان و دانشگاه را در بغداد ادامه داد و در سال ۱۹۵۰ از دانشسرای عالی بغداد لیسانس در ادبیات عرب گرفت. کارش تدریس بود و در ضمن به روزنامه‌نویسی نیز می‌پرداخت و از همان آغاز، فکر متریقی و انسانی او، وی را در صف مبارزان علیه رژیم فاسد عراق و حکومت نوری السعید قرارداد. در

(۱) از مصاحبه با غالی شگری در مجلهٔ دراسات عربیة در تاریخ اوت ۱۹۷۱، به نقل صبری حافظ در کتاب: الرحیل الی مدن الحلم، دراسة و مختارات من شعر عبدالوهاب البیاتی، دمشق، ۱۹۷۳، ص ۱۹.

سال‌هایی که این مبارزه داشت اوج می‌گرفت، او و همکارانش مجله‌ای به نام فرهنگ نو نشر می‌دادند. حکومت مجله را توقیف کرد و او و یارانش را آواره و دربه‌در ساخت و او از کار دولتی اخراج شد. در سال ۱۹۵۴ به بیروت گریخت. مدتی در آنجا زندگی می‌کرد و درس می‌داد تا به مصر رفت و در آنجا به کارهای مطبوعاتی پرداخت، و از مصر یک چند به سوریه رفت. سپس به شوروی و وین رفت، و در این گیرودار آوارگی بود که انقلاب ۱۹۵۸ عراق روی داد و او به وطن خویش بازگردید. وی در دوران تبعید و آوارگی خویش رنج‌ها و مصائب بسیاری کشید، اما هیچ‌گاه از سرودن و به زندگی اندیشیدن باز نایستاد. اکنون وی عضو «اتحادیه نویسندگان عراق» است و در بغداد زندگی می‌کند.

پس از انقلاب ۱۹۵۸ در سال‌هایی که وی در شوروی زندگی می‌کرد، یک چند به عنوان وابسته فرهنگی عراق در آن کشور خدمت کرد ولی بعدها این کار را رها کرد. وی حدود هفت سال در شوروی بود، و در آنجا بود که با ناظم حکمت - شاعر انسانی ترک - آشنا شد و ناظم در سال ۱۹۵۹ مقدمه‌ای نوشت، در باب نشر ترجمه شعرهای بیاتی به زبان روسی که تحت عنوان ماه سبز انتشار یافته بود. وی در این مقدمه می‌گوید: «من از شعرهای بیاتی، سادگی و صراحت آن را می‌پسندم، و قابلیتی که در متبلور کردن معانی و تمرکز دادن آنها دارد.»^۱ و در آخرین نوشته‌ای که از ناظم حکمت پس از مرگ وی نشر شد - و آن یادداشتی بود در باب البیاتی که برای یکی از مجلات ادبی

(۱) مأساة الانسان المعاصر فی شعر عبدالوهاب البیاتی، قاهره، ۱۹۶۶.

شوروی، نوشته بود. - ناظم حکمت نوشت: «بیاتی، شاعر اصیلی است، از شمار آن دسته شاعران حقیقی که تجددخواهی آنان، پاسخگویی به نیاز محتوای نو است و کوششی برای ایجاد بدعت نیست. من در بیروت که بودم پیوسته از من در باب او پرسش می‌کردند و همچنین در قاهره و همچنین لایپزیگ و پراگ و دانشگاه پاتریس لومومبا در مسکو؛ همه جا جوانان شعر او را برای من می‌خواندند. من حتی در شعرهای سیاسی او آن طنین ملایمی را دوست دارم که از جهات مختلف به قلب من نزدیکتر است. شعرهایی که خطاب به همسرش دارد و یا دربارهٔ کودکان و آزادی، که در آنها گرمای قلب و ایده‌آل‌های اجتماعی به طور تجزیه‌ناپذیری به هم آمیخته‌اند، همه این شعرها، باری از حالات غنایی در خود دارند.»

ناظم حکمت در پایان این مقاله می‌گوید: «من نمی‌دانم او کی به وطن خویش باز خواهد گشت. آرزو مندم که در نزدیکترین فرصت‌ها او به وطن خویش بازگردد، زیرا این خود بدان معنی است که عراق آزادی خود را بازیابد. با این همه، اگر چه او هنوز به میهن خویش بازنگشته و در خیابانها ظاهر نشده است، ولی شعرهای او در بغداد زندگی می‌کنند و با نظام فاشیستی و پلیسی در مبارزه‌اند.»^۱

البیاتی در خصوص آشنایی خویش با ناظم حکمت می‌گوید: در یکی از روزهای ژوئیه ۱۹۵۸ بود؛ و ما آوارگان و تبعیدیان آهنگ بازگشت به میهن داشتیم. میهن آزادی یافته بود و از خواری و

زیونی‌یی که در نتیجه استعمار انگلیسی - آمریکایی اسیرش بود، رها شده بود. من در مسکو بودم و می‌خواستم به وطن بازگردم، پیش از بازگشت به خانه ناظم حکمت رفتم ... در یک خانه ییلاقی در اطراف مسکو به دیدارش رفتم و هنگامی که بدانجا رسیدم، او با جمعی از دوستان روسی و ترک خود بر سر میز مشروب و غذا نشسته بودند، و به یاد دارم که رئیس تئاتر بالشوی (تئاتر بزرگ مسکو) هم برای دیدار او به آنجا آمده بود. در همین نخستین دیدار، من و او چندان با یکدیگر خوگر شدیم که گویی یاران چندین ساله‌ایم ... ناظم در زمینه‌های مختلف سخن می‌گفت، از جمله می‌گفت: شعر غنایی تنها تنفسگاه شاعر نیست و شاعر باید همیشه در جستجوی امکانات تازه باشد تا با صور گوناگون از روحیه خویش سخن بگوید. تأکید می‌کرد که تئاتر نزدیکترین هنرهاست به شعر. و می‌گفت: همه تئاترنویس‌های یونانی و رومی و فرانسوی روحاً شاعرند. و بیان می‌کرد که تئاتر - چه به نظم و چه به نثر - به شاعر پروبال می‌دهد و به او مجال پرواز در آفاقی می‌دهد که با شعر نمی‌تواند بدان‌ها برسد. درباره شعر جدید می‌گفت: شعر جدید بالاترین سطح در رشته‌های ادب به شمار می‌رود، از اینرو شعر بالاترین مرحله‌ای است که پیشرفتهای مدنی بدان رسیده است. و اشارت می‌کرد که شعر جدید - نوعی که از نظر تکنیک و موسیقی صادق است - به مانند موسیقی است و به صورت هنری باقی می‌ماند که در دسترس همگان نیست، برخلاف تئاتر.^۱ و باز می‌گفت: شعر در یک لحظه، هم وسیله

(۱) عبدالوهاب البیاتی: «خاطره‌هایی از ناظم حکمت»، ترجمه شفیع کدکنی، جهان نو، شماره ۴-۶، سال ۱۳۴۸، ص ۱۴۳.

است و هم هدف: سلیح تهی‌دستان است، در شب شکست؛ و سلیح آوارگان زمین است. می‌گفت: وطن من از آن من است و من یکی از سازندگان این جهانم و از صاحبان این خانه بزرگ که آن را کره زمین می‌خوانیم. ناظم حکمت نمی‌پسندید که او را در یک ناحیه خاص و تقسیم‌بندی معین سیاسی و حزبی قرار دهند. و نمی‌خواست که شاعر یک اردوگاه باشد، دلش می‌خواست «شاعر پیشرو، شاعر مردم، شاعر همه مردم، شاعر انسان» باشد. و اعجابی عظیم نسبت به خیام داشت، و می‌گفت: اگر خیام امروز زنده شود، جزندای پیشروی و تقدم روزگار ما نخواهد بود.^۱

از خصایص عمده شعر البیاتی، گسترشی است که در زمینه‌های مختلف دارد و نیروی تداعی او در جهت‌های مختلف زمانی و مکانی که گاه در مرحله نخستین نوعی عدم تناسب به نظر می‌رسد. هنگامی که سومین دیوان شعر او با نام شکوه کودکان و زیتون را باد! منتشر شد، یکی از شاعران تندرو لبنان - که از جهات بسیاری با البیاتی اختلاف سلیقه دارد - در مجله شعر، چاپ بیروت نوشت: «در این هفته، من به شهرهای بی‌شماری از عراق و فلسطین و ماریسی - در فرانسه - و شیکاگو و چین و تهران و سوریه و تونس و مراکش و الجزایر سفر کردم و چه قدر دلم می‌خواست وقت بیشتری را در ورشو سپری کنم. و این سفری بود بر بال شعرهای عبدالوهاب البیاتی، چرا که البیاتی ... در نتیجه نوعی جهانی بودن و شمولی که دارد، خواننده را - اگر چه با رایحه‌ای ملایم - به افریقای شمالی، یا چین منتقل می‌کند و به او

فرصت می‌دهد که - اگر چه برای مدتی کم - در آن سرزمین‌ها حضور یابد، زیرا عبدالوهاب شاعری است با فرهنگی وسیع و اطلاعی سرشار از حوادث سیاسی و تحولات بین‌المللی، و از سوی دیگر در ارائه تصاویرها و سرعت تخیل و شدت تأثر و نیز امکانات مایه‌گیری شعری، بسیار توانا.^۱

هنگامی که دومین مجموعه شعر البیاتی منتشر شد، دکتر احسان عباس کتابی نوشت با عنوان عبدالوهاب البیاتی و شعر جدید عراق^۲ و در این کتاب وجوه مختلف شعر او را مورد بررسی قرار داد. وی در این کتاب، شعر البیاتی را از جهاتی با مکتب تصویرگرایان Imagism می‌سنجد و جهات اختلاف او را با آنان بازگو می‌کند، و می‌گوید: برای این که تفاوت البیاتی را با تصویرگرایان روشن کنیم، باید ببینیم مقصود ایشان از «تصویر» چیست؟ افراد این مکتب می‌کوشند هر واژه را از تصویری که از مکتب رمانتیسم در حاشیه آن وجود دارد، تجرید کنند، یعنی آنچه را در پیرامون کلمه، از نظر عاطفی وجود دارد، از آن سلب کنند. وقتی کلمه «ماه» در شعر رمانتیک‌ها می‌آمد احساس تنهایی را بیدار می‌کرد و سپس احساس اندوهی رقیق را؛ اما تصویرگرایان چنین خواستند که مجرد از این تصورات باشد، و در مورد تشبیه نیز ایشان بیشتر می‌کوشیدند که تصویر را به طور دقیق رسم کنند، بی آن که هیچ رمزی یا تصویری از آن فهمیده شود. اما تصویر در شعر البیاتی بدینگونه نیست ... زیرا او وقتی احساس کرد

(۱) انسی الحاج، مقاله مندرج در الشعر فی معركة الوجود، چاپ مجلة شعر، بیروت، ۱۹۶۰، ص ۴-۵۳.

(۲) احسان عباس، عبدالوهاب البیاتی و الشعر العراقي الحديث، بیروت، ۱۹۵۵.

کلمه در زبان عربی، جامد و خشک است، کوشید تا «حیات» را به کلمه بازگرداند و کلمه را به گونه پرده‌ای درآورد که در ورای آن معانی بی‌نهفته باشد به حدی که این معانی هنگامی که جمع شد، لفظ - این پرده صوتی و حرفی - را بشکافد و اجزای تصویر را به وجود آورد. بنابراین، تصویر چیزی است که مشترک میان او و شاعران تصویرگرای است. اگر اختلاف در هدف وجود نداشته باشد، از نظر پراکندن اجزای تصویر میان آنها هیچ فرقی وجود ندارد. کافی است شعر «بازار دهکده»^۱ البیاتی را با شعر «محله مکزیکی» فلچر^۲ مقایسه کنیم. یکی دیگر از وجوه مشابهت او با تصویرگرایان، «تکرار» است که در شعرهای او فراوان دیده می‌شود.

البیاتی، قبل از آن که از تصویرگرایان فاصله بگیرد، با الیوت دیدار می‌کند... تردیدی نیست که البیاتی با الیوت پیوندی استوار دارد، خواه مستقیم و خواه غیرمستقیم. شیوه عمومی شعر الیوت در او اثر کرده، به ویژه از نظر تلفیق اساطیر، و اقتباس‌های بسیار از محفوظاتی که در ذهن شاعر رسوب کرده است. چندان که این اقتباس‌ها و محفوظات، خشت‌های اصلی بنای شعر را به وجود می‌آورد. در اینجا اقتباس از اجزای اساسی شکل است و به منزله سرقت یا اخذ کار دیگران تلقی نمی‌شود، زیرا روش کار بر تداعی است و این تداعی در جهات مختلف، از خواننده‌های روزنامه تا محفوظات دوران تحصیل و هزار و یکشب و حتی شعر شلی^۳ کشیده می‌شود و نیز تا شعر متنبی و حکمت‌های انجیلی.

(۱) شعر سوق القرية، مجموعة اباریق مهشمة، چاپ سوم، بیروت، ۱۹۶۷، ص ۳۷.

2) John Gould Fletcher (1886 - 1950).

3) P.B.Shelley (1792 - 1822).

اما البیاتی در نقطه‌ای خاص از الیوت جدا می‌شود، در اینجا است که او نوعی گرایش به «پیشرو» بودن و تمایل به آن سپیده‌دم جدید دارد، سپیده‌ای که انتظارش می‌رود؛ و البیاتی با عاطفه‌ای خاص - که الیوت فاقد آن است - از رنج‌ها و بردگی‌ها سخن می‌گوید و قلبش با هرگونه جنبش آزادی‌خواهانه، در بیشه‌های افریقا یا قلب آسیا می‌تپد. اختلاف دیگری که او با «الیوت» دارد در محور ایمان مذهبی است و این محوری است که الیوت شعر خود را بر آن استوار کرده است، اما البیاتی این محور را رها کرده و شخصیت‌های او همه کسانی هستند که آب دهان در چهره آسمان می‌افکنند و جز در لحظه‌های شدید ضعف، توجهی به آسمان ندارند. در شخصیت‌های شعری البیاتی هیچگونه احساس گناه یا کوششی نفسانی به خاطر آن وجود ندارد، مگر این که گناه چیزی باشد از جانب فرد نسبت به اجتماع. در اینجا است که شخصیت‌های او احساس پشیمانی می‌کنند، ولی هیچ‌گونه توجهی به آسمان پیدا نمی‌کنند بلکه توجه ایشان به جامعه انسانی است تا از آن بخشایش بخواهند. ازین روی گناه در نظر البیاتی امری دینی نیست، بلکه نقصی است اجتماعی، و بزرگترین گناه فروختن وجدان انسانی است.

همه شخصیت‌های شعر او در رؤیای بازگشت‌اند. حتی آنها که در جهت رسیدن به آزادی حرکت می‌کنند در قاموس او «بازگشتگان» نام دارند، زیرا که از گذشته می‌آیند و با بهار باز می‌گردند و او این معنی را از «بازگشت به کودکی» می‌گیرد. و در بسیاری از شعرهای او اشتیاق به این عالم دیده می‌شود، و در راه بازگشت به همین عالم است که شخصیت‌های شعر او در گردش و سفرند، نه به خاطر نفس کوچ کردن.

شخصیت کوچ‌کننده، از هر نمونه دیگری به ذهن او نزدیکتر است و او از این نظر همانند اودن است که همواره دوستدار چنین شخصیتی بود. شخصیت‌های کوچ‌کننده شعر او، همگی در نبرد میان اکنون و گذشته‌اند و پایان این پیکار، بازگشت است، و این بازگشت و کوچ، ویژه انسان نیست بلکه اگر بخواهیم تصویر را کامل‌تر کنیم می‌توانیم در پرندگان نیز این خصوصیت را ببینیم که احساس البیاتی را از رهایی و آزادی بیشتری - بیشتر از آنچه سهم انسان است - سرشار می‌کند و در آنجاست که می‌بینیم او دسته‌های گنجشکان و پرندگان - به ویژه «بازگشتگان» آنها را - فراموش نمی‌کند.

اما چیست که شاعر را به پرداختن به این موضوع وامی‌دارد؟ آیا این یک تجربه خصوصی زندگی اوست؟ شاید. چرا که شوق او به روستا، میزان دلبستگی وی را به «بازگشت» تصویر می‌کند. شاید هم دید فلسفی اوست، زیرا وی با وضع اجتماعی و روحی و فلسفی خود معتقد است که کوچ و گردش بهترین راه تحقق یافتن بازگشت است.^۱

بر روی هم، سیر حیات و سیر شاعری البیاتی بدینگونه خلاصه می‌شود: ۱۹۲۶ تا ۱۹۴۴ دوران کودکی در بغداد و تحصیلات دبیرستان. ۱۹۴۴ تا ۱۹۵۰ تحصیل در دانشسرای عالی. ۱۹۵۰ نشر نخستین مجموعه شعرهای او: فرشتگان و شیاطین.^۲ در فاصله ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ دبیر دبیرستانهای بغداد. ۱۹۵۴ نشر دومین دیوان شعرش به

(۱) برای تفصیل بیشتر در این موارد مراجعه شود به: شفیعی کدکنی، مقدمه آوازه‌های سندباد، مجموعه شعرهای عبدالوهاب البیاتی، چاپ دوم، تهران، نیل، ۱۳۵۵.

(۲) ملائكة و شیاطین، بیروت، ۱۹۵۰.

نام ابریق‌های شکسته^۱ که در حقیقت نخستین دیوان اوست زیرا در این کتاب است که او چهره راستین خود را نشان داده است و کتاب اول با این که از افکار انسانی به دور نبود، ولی روح رمانتیک ضعیفی بر آن حاکم است. در همین سال که با یارانش مجله فرهنگ نو را نشر می‌دادند، و عراق داخل پیمان بغداد می‌شد، همه آزادگان - از جمله او و یارانش - مورد هجوم پلیس و حکومت نوری السعید قرار گرفتند و در پادگانهای نظامی توقیف شدند. سپس به بیروت و قاهره رفت. در ۱۹۵۶ شکوه کودکان و زیتون را باد^۲ را نشر داد و در مجله الجمهوریة به کار نویسندگی پرداخت و کتاب نامه به ناظم حکمت و شعرهای دیگر^۳ را در همین سال نشر کرد. در ۱۹۵۷ شعرهایی در تبعید^۴ را منتشر کرد و به کمک احمد مرسی، پل الوار: سرایشگر عشق و آزادی^۵ را ترجمه کردند. در ۱۹۵۸ به اتریش رفت، به عنوان نماینده کشورهای عربی در «کنگره ادبا و هنرمندان جهان». همچنین از اتحاد شوروی دیدار کرد و با ناظم حکمت آشنا شد. بعد از انقلاب ۱۹۵۸ عراق به وطن خویش بازگشت و به عنوان مدیر تألیف و ترجمه در وزارت فرهنگ عراق به کار پرداخت. در این سال ترجمه روسی اشعاری در تبعید نشر یافت. در ۱۹۵۹ آراگون: شاعر مقاومت^۶ را با احمد مرسی ترجمه کردند. ترجمه چینی اشعاری در تبعید در همین

(۱) ابریق مهشمة، بغداد، ۱۹۵۴. (۲) المجد للاطفال و الزیتون، قاهره، ۱۹۵۶.

(۳) رسالة الى ناظم حکمت و قصاید اخرى، بیروت، ۱۹۵۶.

(۴) اشعار فی المنفى، قاهره، ۱۹۵۷. که تحت عنوان شعرهای تبعید به ضمیمه «چشمان سگان مرده» توسط شاعر معاصر آقای عدنان غریفی ترجمه شده است، تهران، انتشارات رواق.

(۵) بول ایلوار مغنی الحب و الحرية، بیروت، ۱۹۵۷.

(۶) اراغون شاعر المقاومة، بیروت، ۱۹۵۸.

سال نشر شد، و از آلمان شرقی دیداری کرد و مجموعه بیست شعر از برلن^۱ نشر شد. در همین سال به دعوت نویسندگان بلغاری به آن کشور رفت، و به عنوان رایزن فرهنگی عراق در مسکو تعیین شد. از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۴ در شوروی بود و در ۱۹۶۱ کار سفارت را رها کرد و در دانشگاه مسکو به تدریس پرداخت و به عنوان محقق در انستیتوی ملل آسیا - وابسته به آکادمی علوم اتحاد شوروی - تعیین شد و از غالب جمهوری‌های آسیایی شوروی دیدن کرد. در ۱۹۶۰ مجموعه کلماتی که هرگز نمی‌میرند^۲ در بیروت نشر یافت. در ۱۹۶۱ ترجمه ازبکی اشعاری در تبعید نشر شد و راه آزادی به زبان روسی منتشر گردید. در ۱۹۶۳ ترجمه ابرق‌های شکسته به زبان چینی نشر شد و ماه سبز به زبان روسی. در همین سال تابعیت عراقی او از وی گرفته شد و اجازه سفر به او ندادند. در ۱۹۶۴ آتش و کلمات^۳ در بیروت نشر شد. و به قاهره سفر کرد. در ۱۹۶۵ دفتر فقر و انقلاب^۴ و آن که می‌آید و نمی‌آید^۵ انتشار یافت، و نیز ترجمه اشعاری در تبعید به زبان «چک». در ۱۹۶۷ مجدداً تابعیت عراقی را به او بازگرداندند. و مجموعه مرگ در زندگی^۶ را در بیروت نشر داد و کتاب تجربه‌های شعری من^۷ را، و نیز مجموعه چشم‌های سگان مرده^۸ را. در همین سال ترجمه اسپانیولی اشعاری در تبعید در مادرید انتشار یافت، و نیز مجموعه مرثیه‌ای برای

(۱) عشرون قصيدة من برلین، بغداد، ۱۹۵۹.

(۲) کلمات لاتموت، بیروت، ۱۹۶۰.

(۳) النار و الکلمات، بیروت، ۱۹۶۴.

(۴) سفر الفقر و الثورة، بیروت، ۱۹۶۵.

(۵) الذی یأتی و لا یأتی، بیروت، ۱۹۶۶.

(۶) الموت فی الحیاة، بیروت، ۱۹۶۸.

(۷) تجربتی الشعریة، بیروت، ۱۹۶۸.

(۸) عیون الکلاب المیته، بیروت، ۱۹۶۹.

آفتاب حزیران^۱. در همین سال به وطن خویش بازگشت و مورد استقبال رسمی و ملی قرار گرفت و سپس به قاهره بازگشت. در ۱۹۷۰ نوشته برخاک^۲ را نشر داد و مجموعه یادداشت‌های سیاست پیشه‌ای حرفه‌ای^۳ را. علاوه بر این مجموعه‌ها، تا آنجا که به یاد دارم و دیده‌ام، این مجموعه‌های شعری نیز از او نشر یافته: کتاب دریا^۴، شعرهایی عاشقانه بر دروازه‌های هفتگانه جهان^۵، ماه شیراز^۶ و ترجمه انگلیسی شعرهایش که خودش این‌ها را به من لطف کرد و من الآن در امریکا آنها را در اختیار ندارم و نمی‌توانم مشخصات آنها را به دقت بنویسم.^۷ در این لحظه به خاطر آمد که وقتی نخستین چاپ آوازهای سندباد در ۱۳۴۸ انتشار یافت، شهید فدایی خلق، خسرو گل‌سرخ، مقاله‌ای در باب آن ترجمه و البیاتی نوشت؛ برای حسن ختام، این چند سطر را - از مقاله او - با هم می‌خوانیم: عبدالوهاب البیاتی از آن سوی دیوار محال سخن می‌گوید و صدای او از دیواره صوت می‌گذرد و به سوی ما باز می‌گردد تا نوید گونه رستاخیز باشد: استحاله‌ای در جسم و روح، نوزایی سبز سبزی که مستقیماً از نور و آفتاب مایه می‌گیرد. انسان‌های شعر او از فساد خاک برمی‌خیزند،

(۱) بکائیة الی شمس حزیران و المرتزقة، بیروت، ۱۹۶۹.

(۲) الکتابة علی الطین، بیروت، ۱۹۷۰.

(۳) یومیات سیاسی محترف، بیروت، ۱۹۷۰. (۴) کتاب البحر، بیروت، ۱۹۷۵.

(۵) قصاید حب علی بوابات العالم السبع، بغداد، ۱۹۷۱.

(۶) قمر شیراز، بغداد، ۱۹۷۵.

(۷) برای تفصیل کارهایی که در باب او شده است، از قبیل کتابهای مستقلی که در باب وی نگارش یافته، یا رساله‌های دکتری و فوق لیسانس درباره او، و نیز ترجمه شعرهای او که به بیشتر از بیست زبان ترجمه شده، مراجعه شود به مقدمه دیوان عبدالوهاب البیاتی، دارالعودة، بیروت، ۱۹۷۱، جلد اول.

ریشه‌ها را می‌گسلند، سر و چشم را به نور می‌شویند و زندگی از سر می‌گیرند، و این خود مظهر رستاخیز و زایش دوباره‌ای است.^۱ [وقتی در توکیو بودم خبر درگذشت البیاتی را شنیدم و این چند کلمه را روی کاغذی نوشتم، جایش همین جاست.

چشمِ سگانِ مُرده

مرثیه‌ای برای دوستم عبدالوهاب البیاتی

نقشت به بیقرباری و غربت نشست
چون سرنوشتِ آب و ترانه
چون سرگذشتِ روشنی و شعر
آواره همیشه تاریخ!

□

جاروکشانِ خواجه زَرین

در مقدمِ هزارهٔ سوم
میدانِ قرنِ بیستمین را دارند
از بازمانده‌های صدای تو
جاروب می‌کنند،
تا روستای کوچک دنیا
جز یک صدا نداشته باشد.

□

(۱) خسرو گلسرخی، «شاعری از آفاق اشک، آوازه‌های سندباد»، آیندگان، پنج‌شنبه ۲۹ آبان ۱۳۴۸، ص ۶.

آوارگی سرشتِ تو بود، آه!
و سرنوشتِ تو
همچون مسیح و مانی و حلاج
و هر که رویِ خویش تُرُش کرد
با تلخیِ زمانه تاراج.

□

ای روح بیکرارِ زمانه
با بغضِ واژه‌ها به گلویت
رفتی و بازمانده، در این شب
«چشمِ سگانِ مرده» به سویت.

□

بارویِ روستایِ جهانی
بالا گرفته رو به ثریّا
کزوار و استوار
اما هنوز، نبضِ تو جاریست
در تیک و تاکِ ساعتِ دیوار.

ش.ک.

توکیو، اوت ۱۹۹۹

باغِ متروک

بوتهٔ انجیر و خانهٔ کهنسال
 و صدای بال پروانگان
 و زنبقهای کبود تشنه
 و دسته‌دسته گنجشکان گرسنه
 سر در بال بُرده، در رؤیای کوچ
 و بوتهٔ انجیر که رگهایش از هم دور شده
 همچون زنی روسپی با موی‌های سیاه و سپید
 که گذشتِ سالیان ازو بر جای نگذاشته
 جز خاشاک و خاک
 و بر شیشه‌های پنجرهٔ خانهٔ دیرینه سال
 و بر دیوار، پنجه‌های مرگِ خموش
 تارهای عنکبوت پراکنده
 و آوازِ هیزم‌فروشی، با صدای گرفته، که از دلِ خاموشی
 می‌جوشد:

«همچون برگگی زرد، ای باد شمال!
 بر روی دریاچه‌های ژرف و بوستانها و تپه‌ها مرا با خویش ببر
 ای تو ای بادِ شمال!»
 و صداها باز می‌گردد:
 «ای باد شمال!»

و پیچک با افسردگی بر دیوارها، چونان زخمی
 و گریه‌ای که مومو می‌کند و گنجشک‌های گرسنه
 سر در بال کشیده در رؤیای کوچ.

و از رهگذرهای دور بوی زنی در فضا است
 عطری در فضا است
 «اینک بازگشت» و بر لبانش عطشی می جوشد
 عطشی برای شراره اعتلا
 و گریه‌ای که مومو می کند و در آنجا بجز شب کسی نیست
 و از قلب خاموشی، سرود هیزم فروشی، دردمند برمی جوشد
 «هزاران هزار سال است که عنان زندگی در کف نان است
 ای تو، ای نان! تا کجا مایه هراسی؟»
 و صدا باز می گردد:
 «ای نان! تا کجا مایه هراسی؟»
 و رایحه گیاهان هرز از جویبارهای تاریک
 بر چهره باغ همچون نبید شناور است
 و خرگوشهای وحشی سرخ چشم
 که از بیشه‌های انبوه بیرون می جهند.
 و بوته خُرفه خانه دیرسال
 و زنبقهای کبود تشنه
 که می پژمرند و دسته‌های گنجشک گرسنه
 سر در بال برده در رؤیای کوچ.

نامه‌ای عاشقانه برای همسرم

چشم‌های تو از تبعیدگاهی به تبعیدگاهی آتش می فشاند
 ای همرازِ روح من! در چشم‌هایم، در فضا،
 در صحرای عشقم، در ژرفای جراحتم، حریق

ای همرازِ روحم، عشقم، فریادِ ملتَم، رؤیا و سرابم
 ای بوی بیشه‌های «گردستان» در سپیده‌دمِ بارانی!
 چشم‌های تو قندیل‌های طلا و آتش‌اند
 کبوترم: طلا و آتش!
 و گلنار

که شبم را در تبعیدگاهِ روشنایی می‌دهد
 در سبزی جاده‌ها
 در چشمه‌سارانِ کوه‌ها
 در دشت‌های میهنِ دورِ من
 آنجا که بهار لب‌سوخته می‌میرد
 برهنه و کودکان با گل‌های سرخس پوشیده می‌شوند.
 و نان را در اشک فرو می‌برند
 آنجا که هزاران پیشانی
 با غرور و پیروزگاری به سوی خورشید برافراشته شده است
 کبوترم! مادرِ طفلم! با پیروزی
 روز و شب و بامداد و بهار برای تو ترانه سر کردم
 و آواز دادم: میهنِ من!
 برای چشم‌های او گرسنه می‌مانم
 و برای چشم‌های ملتِ کارگر و کشاورزم، پیروزمندانه می‌میرم.

دو شعر برای پسر

ای ماهِ اندوهگین من

دریا فرو مُرد و امواج سیاهش بادبانِ کشتیِ سندباد را از نظرها
پنهان کرد

فرزندانش، دیگر، با مرغان دریایی شیون سر نمی‌کنند

اما آن آوای گرفته بازگشت

افق را خاکستر کفن پوشاند

پس این زنان جادوگر مرثیه‌خوانان کیستند؟

دریا فرو مُرد

و خاشاک بر پیشانی دریا برآمد و فراز آمد آن دنیایی

که ما را، در آن یادگارها بود، آنگاه که آواز خوان می‌سرود

جزیره ما غرقه شد و آواز خواندن

دیگر جز گریستنی نیست

کبوترانِ وحشی

پرواز کردند، ای ماهِ اندوهگین من!

گنجینه در جویبار مدفون است

در پیشانِ باغ، زیر درخت لیمو، سندباد در آنجا نهانش کرده

اما تهی ست و اینک آن خاکسترها

و برف و تیرگی و برگ‌هایی که آن را مدفون می‌کنند

و هستی را در مه مدفون می‌کنند.

آیا بدین گونه در این سرزمین ویران خواهیم مرد

و قندیل کودکی در خاک خواهد افسرد

آیا خورشید نیمروز، بدین گونه، خاموش خواهد شد

با این که آتشدانِ تهیدستان را شعله‌ای نیست؟

۲

در خیابانهای شهرهایی که بی سپیده به خواب می‌روند
 نام تو را آواز دادم و تیرگی مرا پاسخ گفت
 تو را از باد جویا شدم آنگاه که باد در قلبِ سکوت شیون می‌کرد
 چهرهٔ تو را در آینه‌ها و چشم‌ها دیدم
 و در شیشهٔ پنجرهٔ سپیده‌دم دور
 در نامه‌ها

در شهرهایی بی سپیده، پوشیده از یخ
 که گنجشکهای بهاران از کلیساهای آن هجرت کرده‌اند.
 برای که آواز می‌خوانی، اکنون که قهوه‌خانه‌ها همه بسته شده
 است

که را نماز می‌گزاری، ای قلبِ شکسته!
 اکنون که شب فرو مرده
 و ازابه‌های بی‌سوار، که برف بر پیکرشان فرو باریده، بازگشته‌اند
 رانندگانشان مرده‌اند
 آیا سالها بدین گونه می‌گذرد
 و شکنجه قلب را پاره پاره می‌کند
 و ما همچنان از تبعیدگاهی به تبعیدگاهی و از درگاهی به درگاهی
 می‌پژمریم بدان گونه که زنبقها در خاک.
 ای ماهِ من! ما تهیدست خواهیم مُرد
 و این قطار همچنان جاودانه در حرکت خواهد بود.

از اعماق کلمات

ادونیس (لبنان، ۱۹۳۰)

ادونیس - در معنی خوب کلمه - غریزه‌ترین شاعر عرب است. متجددترین آنها، و در دو زمینه شعر و نقد شعر - به خصوص با معیارهای مدرنیسم غرب - امروز یکتا و بی‌همتا است. یکی از بافرهنگ‌ترین ادیبانی است که من در حوزه ادبیات شرق میانه می‌شناسم. ادبیات غرب را - از رهگذر زبان فرانسه - خوب شناخته و جریان‌های بسیاری از مدرنیسم شعر فرنگی را جذب و هضم کرده است، از سوی دیگر رساله دکتری او - که دو سال قبل تحت عنوان الثابت و المتحول در باب جریانهای ثابت و متحول فکر و فرهنگ اسلامی نوشته شده بود - نشان می‌دهد که او در زمینه فکر و فرهنگ مردی است، صاحب نظر و آگاه. همچنین مقدمه بسیار هوشیارانه و عمیقی که بر شعر عرب نوشته است او را به عنوان تواندیش‌ترین ناقد شعر عرب می‌تواند معرفی کند. اگر طه حسین را در نسل قدیم ادیبان عرب، نویسنده‌ترین ناقد و ادیب به شمار آوریم - که چنین نیز

هست - ادونیس را در میان ادیبان نسل بعد از جنگ جهانی دوم، باید فرد اکمل و هوشیارترین ناقد به شمار آورد.

ادونیس مرزی برای تجدد نمی‌شناسد و معتقد است که شاعر در هر لحظه مرزی تازه و افقی نو را می‌گشاید و تجربه می‌کند، بنابراین، شکستن سنت‌ها و ایجاد بدعت حد و مرزی ندارد، و تا شاعر زنده است و مصداق شاعر است، همواره در مرز میان آفریدن و شکستن می‌زید. سنت‌شکنی، در عقاید او، محدود به مسائلی از نوع هنر و شعر نیست، وی معتقد است که در کشورهای عربی، همه چیز باید از بنیاد در هم ریخته شود؛ ساختمان جامعه، طبقات، و حتی خانواده. یادم هست در اکسفورد که بودم (در ۱۹۷۵) در آنجا با او آشنا شدم، مجلسی بود که او سخنرانی می‌کرد، و هنوز صدای او در گوشم زنگ می‌زند که می‌گفت: ساختمان خانواده را در کشورهای عربی باید درهم شکست. و یکی از دانشجویان در آخر این سخنرانی به او اعتراض تندی کرد، و ادونیس جوابی داد که اینجا مجال نقل آن نیست. در همانجا بر سر «تلقی اسلام از شعر» میان من و او گفتگویی شد و او معتقد بود که اسلام ضد هنر و شعر است. و من جواب دادم که در این زمینه و به این اعتبار، مارکسیسم هم ضد هنر و شعر است، زیرا این دو مکتب فکری، برای همه چیز راه و رسم معینی را می‌پذیرند.

وقتی تاریخ شعر عرب را در عصر ما بخوانند بنویسند، سهم ادونیس به عنوان یک ناقد هوشیار و یک شاعر نوسخن، سهم قابل ملاحظه‌ای خواهد بود. شعر او در مراکز ادبی عرب تأثیر محسوسی داشته و با این که مخالفان بسیاری دارد (هم در جناح چپ‌روان و هم در

جناح معتقدان به سنت یا تجدد محدود و مرزدار) اثر خود را بخشیده است. چیزی که بعضی از مخالفان او را، همواره در ستیز با او تقویت می‌کند، علاوه بر تندروی‌های شعری و هنریش، اعتقادی است که او در سالهای گذشته در باب «وحدت قومی سوری» (ترکیب لبنان و عراق و سوریه، به مناسبت تمدن قدیمی مشترک قبل از اسلامی این کشورها) داشته است. ولی ادونیس بعدها این عقیده را رها کرده و به «وحدت قومی عرب» روی آورده است. همچنین روی گرداندن او از اسلام و پذیرفتن آئین مسیح نیز از مسائلی است که او را در میان متعصبان دینی سخت مورد ملامت قرار داده است.^۱

وی با نشر دو مجله بسیار برجسته که در نوع خود کم‌نظیر و حتی بی‌نظیرند، به نشر فرهنگ مدرن در جهان عرب پرداخته و بزرگترین خدمت را کرده است: نخست مجله شعر که او سردبیر آن بود و حدود ده سال (از ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۷) نشر می‌شد و ادونیس در آن علاوه بر نشر شعرهای خود و شعرهای شاعران پیشرو نسل بعد از جنگ دوم و ترجمه کارهای شاعران اروپایی، از قبیل سن ژون پرس و ... و نشر مقالاتی انتقادی در باب شعر عرب، کوشش چشم‌گیری در جهت مبارزه با ابتذال داشت. مجله دیگری که او - پس از تعطیل شدن مجله شعر - خود مدیریت آن را دارد و تا تاریخ شروع جنگ‌های

(۱) برای دفاع از این جوانب کار او مراجعه شود به رجاء النقاش: اصوات غاضبة فی الأدب و النقد، ص ۲۲ به بعد، چاپ دارالآداب، ۱۹۷۰. و در باب نقد تندرویهای او در جهت مدرنیسم و شکستن همه سنت‌ها، مراجعه شود به اعتراض شاعر معروف انگلیسی استفن اسپندر، در کنگره «ادبیات معاصر عرب» که در ۱۹۶۱ در رم تشکیل شده و در آنجا اسپندر او را به افراط و تندروی متهم می‌کند، رک: الادب العربی المعاصر، اعمال مؤتمر روما، ۱۹۶۱، منشورات اضواء، ص ۴-۱۹۳.

داخلی در سال قبل^۱ در لبنان نشر می‌شد، مجلهٔ موافق است که در تمام زمینه‌های فکری، اجتماعی، سیاسی و ادبی بهترین مقالات را نشر می‌دهد، و به علت فکر روشن و بازی که این مجله به تبلیغ آن می‌پردازد، در غالب کشورهای عربی، حتی آنها که خیلی به ظاهر پیشرفته می‌نمایند، از جمله مصر، این مجله اجازهٔ نشر ندارد.

ادونیس می‌کوشد که هم جامعه‌گرا باشد و هم «فرمالیست»، و من تاکنون نتوانسته‌ام این را قبول کنم که چگونه چنین چیزی ممکن است. البته محال نیست زیرا پذیرفتن این که «فرم» نقش برجسته‌ای در خلاقیت هنری دارد، الزاماً بدان معنی نیست که انسان و سرنوشت انسان باید به فراموشی سپرده شود. یادم هست که در بهار ۱۹۷۶ در نیویورک مجلسی بود در باب «شعر شرق میانه» و در آن جمعی از شاعران و ادیبان ایرانی و عرب و ترک حضور داشتند، و رئیس جلسه W.S. Merwin - شاعر معروف امریکایی - بود، وقتی از البیاتی خواش کرد با سخنان خود، بحث را افتتاح کند، او مسألهٔ «هدف هنرها و ادبیات» را پیش آورد و این سخن تا پایان مجلس محور اصلی بحث بود. در این میان یکی از حضار که گویا یهودی بود - شاید برای این که استخوان لای زخم بگذارد - پرسید که آقای البیاتی و آقای ادونیس، هر دو عرب، هر دو شاعر پیشرو، چرا دو نوع حرف و عقیده اظهار می‌دارند؟ و «مروین» از ادونیس خواست که در این باره پاسخی بدهد، ادونیس حرف بسیار قشنگی زد که من جای دیگر آن را نشنیده و ندیده بودم، گفت: «اگر روزی تمام سیاستمداران، یک

(۱) این مطالب را، من در «پرینستون» در سال ۱۹۷۷ نوشته بودم.

حرف بزنند، جهان بهشت خواهد شد، اما اگر روزی فرا رسد که شعرا همه یک حرف بگویند، دنیا به دوزخی وحشتناک بدل خواهد شد!»

امروز در کشورهای به اصطلاح «در حال رشد» - که خدا از عاقبت این رشد بخیر کناد! - فرنگی مآبی یک بیماری است. در ایران هر دختر خانم قرتی قشمشمی چند ماه که به فرنگ می رود، همه چیزش مدرن می شود، و من در میان دوستان شاعرم، یکی را می شناسم که سالهاست دم از «مدرنیسم» و «فرم» و «فضا» می زند، و من به او حق می دهم که در «تئوری» هر قدر دلش می خواهد «متجدد» باشد، اما در «عمل» متجدد بودن، کار بسیار دشواری است، زیرا نوبودن و تجربه هنری نو عرضه کردن از کارهایی است که با تئوری خواندن و ترجمه کردن قابل حل نیست و گرنه هر کس زبان فرانسه یا انگلیسی بداند و حرفهای مدرنیستها را ترجمه و بازگو کند باید شخص نوآوری باشد. اما من در ادونیس تا حد زیادی این توفیق را احساس می کنم که تنها در مقام تئوری نوپرداز نیست بلکه در عمل و تطبیق هم کارش از توفیق برخوردار است، اگر چه این توفیق در حوزه گسترده ای از نوع خوانندگان شعر البیاتی یا نزار قبانی نباشد. سن ژون پرس هم در فرانسه مورد قبول تمام شعر دوستان نیست، سهراب سپهری هم - در ایران - مورد قبول تمام شعر دوستان نیست، ولی به هر حال اینان حوزه خاصی از خوانندگان دارند. اما تجدد در تئوری - به حدی که جز خانواده و جز دوستان شخص شاعر، طرفدار هنرش نباشند - چیز دردناکی است. در شعر فارسی فروغ فرخزاد موفق ترین مدرن معاصر است. و پس از او شاید شاملو و سپهری قرار داشته باشند. در زبان عربی، تصور می کنم ادونیس ترکیبی باشد از شاملو (به خاطر تجربه

زبانی و کشف‌های زبانی او) و فروغ (به خاطر حالات و لحظه‌های زندگی یک روشنفکر عصر ما) و سپهری (به خاطر غرابت بیان و انحراف از نرم norm در تصاویر)، اما حجم کار ادونیس از همه اینها بیشتر است، مگر شاملو.

ادونیس متهم به غربزدگی است و او از این کار امتناع و ابایی ندارد. و حق با اوست. یک شاعر مترقی عصر ما، به معنی خوب کلمه، باید غربزده باشد، یعنی بداند در غرب چه می‌گذرد، چنان که یک شاعر خوب غربی، اگر بتواند بداند در شرق چه می‌گذشته (یا احتمالاً به ندرت: چه می‌گذرد) استمرار او در تجدد بیشتر است. تأثیرپذیری‌های آراگون از ادبیات فارسی و عربی، نمونه‌ای است از این جستجو. اگر شاعر امروزی بخواهد فقط تجدد خویش را از روی مطالعه در دیوان یغمای جندقی و لغت فرس اسدی دنبال کند، کارش به جایی نمی‌رسد. فرنگی‌ها هم از روی شعر یکدیگر، همواره می‌کوشند، استمرار در تجدد را حفظ کنند. گسترش نشر ترجمه‌های شعر فرانسوی و روسی و آلمانی به انگلیسی و برعکس، دریچه‌هایی است که این استمرار در تجدد را حفظ می‌کند. ادونیس در جایی - که الآن به خاطر ندارم کجا بود؟ شاید مواقف، شاید مجله شعر - نوشته بود که من از تمام آنچه در جهان می‌گذرد و در هوای این عصر وجود دارد، باید تنفس کنم، و تغذیه کنم، و سن ژون پرس یکی از این مواد است و از بهترین آنها، چرا از شعر او تغذیه نکنم؟ البته منظور او این نیست که شعر سن ژون پرس را ترجمه کند و به نام شعر خودش قالب بزند. منظور این است که ببیند او چگونه به کشف در ابعاد کلمه می‌پردازد و مرز واژه‌ها را درهم می‌شکند و با ایجاد «زبان نو» جهانی نو می‌آفریند.

ادونیس، نام مستعار علی احمد سعید اسبر، شاعر سوری مقیم لبنان است. وی در سال ۱۹۳۰ در روستایی از روستاهای سوریه به نام قصابین متولد شد و تا چهارده سالگی در همان جا نزد پدرش و در خانه به آموختن مقدمات زبان و ادب و حفظ کردن شعرهای شعرای کلاسیک عرب، به خصوص ابوتمام، پرداخت.

در سال ۱۹۴۴ سوریه استقلال یافت و شکری القوتلی به عنوان نخستین رئیس جمهور انتخاب شد. در سفری که رئیس جمهور به نواحی مختلف می‌کرد، از جمله قصد داشت به نزدیکی‌های روستای قصابین برود. این خبر سعید را که طفل چهارده ساله‌ای بود به هیجان آورد و قصیده‌ای درباره‌ی وی سرود و به پدرش گفت که می‌خواهد این شعر را در مجلسی که به مناسبت آمدن رئیس جمهور تشکیل می‌شود قرائت کند. پدرش نتوانست او را متقاعد کند که شعر یک کودک برای رئیس جمهور، امکان ندارد که مورد قبول واقع شود و در برنامه قرار گیرد، ولی سعید هر طور بود خود را به شهرکی که قرار بود رئیس جمهور بدانجا وارد شود رسانید و شهردار را پیدا کرد و شعر خود را عرضه داشت، آنها هم شعر را پسندیدند و در برنامه قرار دادند. در آخر برنامه - وقتی همه برنامه‌ها اجرا شد - نام سعید نادیده گرفته شده بود و رئیس جمهور برخاست که آغاز سخن کند، اما شهردار به او اطلاع داد که هنوز چیزی از برنامه باقی است و آن شعری است که طفلی از اهالی روستای قصابین سروده است. رئیس جمهور به جایگاه خود برگشت و سعید آمد و شعر خود را از حفظ خواند و سخت مورد پسند واقع شد. در پایان رئیس جمهوری از وی خواست که چیزی از وی بطلبد، و آن طفل خواستار امکاناتی برای تحصیل

شد. پس از چند روز، نامه‌ای از طرف رئیس جمهور دریافت داشت که او را برای تحصیل در یکی از مدارس طرطوس نامنویسی کرده بود، و او مدت سه سال در آن شهر به تحصیل ادامه داد و بعد هم به یکی از دبیرستانهای شهر لاذقیه وارد شد که دیپلم آنجا را گرفت. در لاذقیه فعالیت ادبی و سیاسی او افزایش یافت و به نشر نخستین آثار شعری خود پرداخت. در سال ۱۹۵۰ وارد دانشگاه دمشق شد و در رشته ادبیات عرب لیسانس گرفت. در سال ۱۹۵۶ با دختری به نام خالده صالح ازدواج کرد که امروز به نام خالده سعید شهرت دارد و یکی از چند ناقد طراز اول زبان عرب است و مقالات و نقدهای او همیشه استمرار یا تکمیل و حتی گاه مبدأ حرفهای ادونیس است. همسرش دکتر در ادبیات از سورین است. سعید و همسرش، پس از ازدواج به لبنان رفتند و در آن کشور رحل اقامت افکندند. ادونیس در این اواخر از دانشگاه سنت ژوزف درجه دکتری گرفت و رساله دکتریش کتاب بحث‌انگیز و بدیع الثابت و المتحول است که پیش از این بدان اشارت کردیم.

ادونیس برای گذران زندگی، بیشتر به کارهای ژورنالیستی و مطبوعاتی پرداخته و مدتی با یوسف الخال، مجله شعر را منتشر می‌کرد و بعدها - چنانکه یاد کردیم - مواقف را تأسیس کرد.

در ۱۹۶۰ بورسی به او تعلق گرفت که برای مطالعه به سورین برود و در آنجا او بیشتر به مطالعه ادبیات فرانسه پرداخت که حاصل آن به صورت مقداری ترجمه از ادبیات فرانسه - به خصوص کارهای سن

ژون پرس - نشر شده است. نخستین مجموعه شعر او نخستین شعرها^۱ بود که در ۱۹۵۷ چاپ شده و پس از آن برگهایی در باد^۲، ۱۹۵۸، و سومین دیوان شعرش سرودهای مهیار دمشقی^۳ است که در ۱۹۶۱ نشر شد و کتاب تحولات و هجرت در اقالیم شب و روز^۴ چهارمین دفتر شعر اوست که در ۱۹۶۵ چاپ شده است. پنجمین مجموعه او تئاتر و آینه‌ها^۵، ۱۹۶۷، و زمانی میان خاکستر و گل سرخ^۶، ۱۹۷۰، ششمین دیوان اوست. علاوه بر این مجموعه‌های شعر، ادونیس گزینه‌ای از شعر کلاسیک عرب^۷ در سه مجلد تهیه کرده است که ارزش انتقادی بسیار دارد و مقدمه آن یکی از بهترین نقدهایی است که بر شعر کلاسیک عرب نوشته شده است. این مقدمه جداگانه نیز چاپ شده است. ادونیس در این گزیده کوشیده است آنچه از میراث شعری عرب، امروز، ارزش شعری دارد و در معیارهای انسان عصر ما و با موازین ذوق و پسند مردم روزگار ما، می‌تواند شعر به شمار آید، انتخاب کند. دیوان‌های ادونیس هر کدام بارها تجدید چاپ شده‌اند و تا آنجا که من اطلاع دارم سه مجموعه از شعرهای او به زبان انگلیسی ترجمه شده است و یک مجموعه به اسپانیولی و گویا به زبان‌های دیگر هم نشر شده است ولی من ندیده‌ام.^۸

(۱) قصائد اولی، بیروت، ۱۹۵۷. (۲) اوراق فی الريح، بیروت، ۱۹۵۸.

(۳) اغانی مهیار الدمشقی، بیروت، ۱۹۶۱.

(۴) کتاب التحولات و الهجرة فی اقالیم اللیل و النهار، بیروت، ۱۹۶۵.

(۵) المسرح و المرایا، بیروت، ۱۹۶۸.

(۶) وقت بین الرماد و الورد، بیروت، ۱۹۷۰.

(۷) دیوان الشعر العربی (سه جلد)، بیروت، ۸-۱۹۶۴.

(۸) قسمت شرح حال ادونیس از این کتاب گرفته شده است.

شعر ادونیس، برخلاف شعر البیّاتی که حاصل تأمل در جهان خارج است، حاصل کاویدن در درون و راه یافتن به اعماق ذات است و در موازین نقد ادونیس، مثل همه مدرنیست‌ها، شعر معماری کلمه است و خلق جهانی از راه واژه‌ها. وی جایی نوشته بود: «زمان جامعه، زمانی است خارجی، تاریخی. و زمان شاعر زمانی است داخلی و خارجی، روحی و تاریخی در آن واحد. لحظه روحی شاعر، ضرورتاً با لحظه تاریخی امروز او تلاقی ندارد، بلکه چه بسا، که متناقض با آن باشد، از این روی گاه هست که شعر با عمل، هماهنگ نمی‌شود و بر آن سبقت می‌گیرد، و راهنما و راهگشای عمل می‌شود.»^۱

از یادها

چه مایه رنج را از سرودهای خود تکاندیم
و افق را از پلکها لبریز کردیم و فریاد زدیم ای ابر
بر ما بیار!
ما آن فصل منتظریم
و گلها.

مشک پر آب خود را بگشای و بر ما فروریز
ای ابر
ای که از دریا به سوی ما آمده‌ای.

در رودخانه جاری شدیم
 همانند زندگی
 به گونهٔ حباب در آمدیم،
 آب شدیم
 و نهان شدیم
 در دامن میوه‌ها،
 در عیدها
 شمعها برافروختیم و نماز گزاردیم
 و آرزومند شدیم
 و آنگاه خدا را - بی هیچ میعادى - دیدار کردیم.

سرود

ناقوس‌ها روی پلک‌های ما
 و احتضارِ واژه‌ها
 و من در میان دشت‌های واژه‌ها
 شهبازی هستم بر اسبی از خاک
 ریه‌ام شعر و چشم‌هایم کتاب.

□

در زیر پوستهٔ واژه‌ها
 بر کرانهٔ کف‌های روشن
 شاعری هستم که سرود و زندگی را بدرود کرد
 بر جای نهاده، پیش چشمِ شاعران
 برای گنجشک‌ها، و کرانه‌های آسمان،

این مرثیه سوخته را.

جستجو

در خویش به پای و پویه‌ام، تا
آن نیروی ناب را بیابم
کز پرتو آن، توان جهان را
ویران کرد و دوباره‌اش ساخت.

□

در خویش به جستجویِ آنم
کز نادانی و از جوانی
رنگ دگری دهم به فردا.
اندر پی معنی‌یی که بتوان
در چهره دیگری درآورد
هم روی زمین و هم خدا را.

ستاره‌ها

گام می‌زنم،
گام می‌زنم و در پی‌ام ستاره‌ها
سوی اختران روز دیگری
گام می‌زنند.

□

از گداز رنج تیره،
مرگ و

رازها و

آنچه زاده می شود

گام های من

گشته می شوند و خون من

زنده می شود.

این منم که راه او هنوز

ناسپرده ماند است و

هیچ طالعی برای او رَصد نکرده اند.

گام می زنم به سوی خویش

سوی روز دیگری و گام می زنند

در پی ام ستاره ها.

عاشقی از افریقا

محمد الفیتوری (سودان، ۱۹۳۰)

با چهره سیاه و زنگی وار، و موپهای مجعد، این شاعر سودانی نخستین شاعر برجسته عرب زبانی است که مسأله افریقا را در شعر خویش تصویر کرده است. در شعر او طنین طبل های قبایل افریقا را با صدای بلند می توان شنید. رنج و حرمان نژاد سیاه را در بیانی صمیمی و مؤثر می توان دید و از سوی دیگر مشکلات زندگی اقوام عرب را در آسیا و خاورمیانه نیز در این تصویر می توان ملاحظه کرد. او شاعری است که مشکلات افریقا و مشکلات اعراب را با هم احساس کرده و به تصویر آن پرداخته است، و در مرحله نهایی: مشکل انسان رنج دیده عصر ما را در تمام جهان.

الفیتوری یکی از شاعران برجسته نسلی است که پس از جنگ جهانی دوم به تجربه شعری پرداخته اند و به اعتبار زمینه فکر اشتراکی و برندگی لحن و زبان شعر، او را باید در صدر حرکت شعر پیشرو عرب قرار داد. از چشم انداز ناقدان مارکسیست عرب، شعر او از

«طراز»ی دیگر و «لونی» دیگر به شمار می‌رود. محمود امین العالم – ناقد مارکسیست مصری – دربارهٔ او می‌گوید: «این، سفری است شعری از طرازی یگانه. شاعر، این سفر را از جایی آغاز کرده است که گیاهان در زیر گام‌های پرلجن می‌شکنند...»^۱

در خاطرات خود، نوشته است (و این نوشته به صیغهٔ سوم شخص مفرد است) که او به یاد دارد که قرآن را از آغاز تا انجام حفظ کرده بود تا وارد جامع الأزهر شود، زیرا پدر و مادرش چنین آرزو داشتند که تنها فرزندشان، وقف دین و قرآن شود. به یاد دارد که چه رنجی را در این راه تحمل کرد. در مکتب خانه، ملای مکتب که پیرمردی کور و چاق بود، همیشه او را به فلک می‌بست و با عصایش چندان به کف پای کودک می‌زد تا وقتی که دست‌های خودش خسته می‌شد، و کودک روزهای متوالی از پوشیدن کفش محروم می‌شد زیرا پایش چندان ورم داشت که در کفش جا نمی‌گرفت. اما پدر و مادرش به هیچ وجه، این رنج او را در نمی‌یافتند، چرا که او را وقف راه خدا کرده بودند. یک روز، در میان کتابهای پدرش – که اهل خانقاه و تصوف بود – کتابی یافت که سرگذشت یکی از قهرمانان فولکلور عرب است: سرگذشت عنتره بن شداد. این کتاب از نوع کتابهایی است که در قهوه‌خانه‌ها می‌خوانند و دارای مجلدات متعدد است. وی از خلال این کتاب آموخت که قهرمان کتاب نیز عربی سیاهپوست است؛ درست مثل خودش. شاعر با تکرار مطالعهٔ این داستان، با تصویر افسانه‌ای قهرمان کتاب – عنتره – آشنا شد و دید که چگونه این فرزند

(۱) از مقدمهٔ محمود امین العالم بر مجموعهٔ شعر اغانی افریقا، بیروت، ۱۹۶۷.

غیرشرعی شداد، وجود خود را سرانجام تثبیت کرد، حال آن که در میان قوم عرب — که فرمانروایی از آن ثروتمندترین ها و شریف ترین هاست و بردگان و تهیدستان در آن از حیات بهره ای ندارند — این کار، کار آسانی نبود. این نستوهی و روح قهرمانیگری عنتره، در کودکی او را به تلاش و پیجویی دعوت می کرد. در این گیرودار با کتابهای دیگر و با قصه های دیگر آشنا شد: مجموعه ای از داستان های قومی و شرقی و مقداری ترجمه های ادبیات اروپا شامل آثار تولستوی، گوته و لامارتین. جنگ جهانی دوم به اوج رسیده بود و نام هیتلر و استالین و موسولینی، در گوش او، از گوشه و کنار، طنین می افکند و تصویری مبهم از این حوادث و نام ها به او ارائه می کرد. او از جنگ، جز هراس چه بهره ای داشت؟ پس از پایان جنگ به الازهر وارد شد و مجبور به آموختن چیزهایی شد که به گوشش نخورده بود. در ازدحام صرف و نحو الفیه ابن مالک و مسائل فقه و فلسفه و کلام، جاناش احساس ملال و غربت می کرد، و همین احساس بود که بعدها به صورت شعر، خود را نشان داد. در آغاز با شعرای جاهلی آشنا شد و بعد با شعرای دوره اسلامی، و از این میان بیشتر نسبت به شریف رضی و مهیار و ابوالعلاء معری و متنبی احساس اعجاب می کرد. این زنگی افریقایی در مصر با مردم احساس عدم تجانس می کرد. به خصوص وقتی که در بندر اسکندریه می زیست، بندری که سرشار از سفیدپوستان و ثروتمندان اروپایی است:

زشت و زشت و فقیر و فقیر

به رنگ زمستان، به رنگ ابرها

وقتی می گذرد، چهره ها او را مسخره می کنند

حتی چهره اندوه او را به مسخره می گیرد
 اندهان خود را با کینه در خویش حمل می کند
 و حزن خود را با درماندگی و عجز پاسداری می کند
 با این همه او همواره در رؤیایی است
 و دلش از بیداری ستاره‌ها لبریز است.

تا حد احتراق و سوختن، وی محروم و مورد طعن بود. و در این
 راه فقط دو تن از شاعران عصر، او را آرامش می دادند: یکی ابوالقاسم
 شابی بود و دیگری الیاس ابوشبکه. شابی برای او نمونه‌ای بود از
 شاعری که در بیان اندوه خویش تواناست، و شاعر دوم به او راه چیره
 شدن بر اندوه را می آموخت. بعدها با دیگر رمانتیک‌های عرب آشنا
 شد، و بعد با بودلر. بودلر عجیب او را تحت تأثیر قرارداد. در ۱۹۴۸
 نخستین شعرهای خود را سرود. وی در گزارش محرومیت زنگیان
 افریقا، چندان صمیمی و صریح بود که خودش می گوید، وقتی در
 خرطوم - پایتخت سودان - دوستی، او را به دوستش معرفی کرد، آن
 دوست جدید با خشم به وی حمله ور شد که این شعرها چیست که
 تو می سرایی؟ آبروی ما زنگیان را بردی!

مسأله تضاد سیاه و سفید در شعرهای او - در آغاز - رنگ دیگری
 داشت. تلقی او، تلقی درستی نبود. تصورش بر این بود که این سفید
 است که سیاه را برده خود کرده است، و نمی دانست که این طبقه
 استثمارگر است که رنگی نمی شناسد و برای او سیاه و سفید یکی
 است. با تحولی که در برداشت او از قضیه سیاه و سفید - بعدها -
 حاصل شد، زبان و مسائل فنی شعرش نیز دگرگون شد. آن زبان
 رمانتیک و غنایی که گاه به نوعی «خطابه» تبدیل می شد، روی به

کاهش نهاد و قدرت شاعر بر «تعبیر»، بیشتر گردید. به گفته امین العالم، با تطوری که در شناخت او نسبت به مفاهیم حاصل شد، و واقعیت را احساس کرد، ابزارهای شعری نیز در دست او دگرگون شدند، و امروز او در راه تازه‌ای قرار دارد: راه انسان مبارز، آنسوی رنگها و نژادها.

الفیتوری در مقدمه مجموعه شعرش افریقا! مرا به یادآور می‌گوید: «موسیقی شعر من، با درشتی و عنفی که دارد، چیزی جدا از هستی من نیست، من میراث بر طنین طبل‌های زنگیان افریقایم ... کیست که مرا - جز به آنچه هستم - بخواهد وادار کند؟ آیا به سبب این که من به زبان عربی شعر می‌سرایم، باید از میراث افریقایی خود چشم‌پوشم؟ من هیچ تناقضی در این، احساس نمی‌کنم که با رؤیتی زنگی‌وار، اسلوبی عربی در شعر داشته باشم تا پلی باشم میان دو نوع انسان که در آستانه آینده قرار دارند. نه، به هیچ وجه کوچکترین فارق میان ایقاع و شکل، بین رمز و تصویر، و بین روح و ماده وجود ندارد. پیوند و رابطه آنها، همان رابطه‌ای است که شیء با سایه خود دارد و هیچ کلمه‌ای نمی‌تواند صبغه شعری به خود بگیرد مگر آنگاه که نیروی خود را از اتحاد این دو به دست آورد؛ اتحادی که جدایی‌ناپذیر است، و به همین دلیل است که در هنر، نو و کهنه‌ای وجود ندارد. جدید، رؤیت انسانی جدید است از واقعیت‌های اجتماعی در حال تغییر.»

فیتوری از میان شاعران اجتماع‌گرای عصر ما، بیش از همه، به ناظم حکمت ارادت دارد و می‌گوید من در این حال و هوا، شعری به مانند شعرهای ناظم حکمت نخوانده‌ام. وی عقیده دارد که تنها افکار

ارتجاعی نیست که باید از شعر رانده شود، بلکه باید شعارها را از شعر بیرون ریخت و گرنه مقالات سیاسی، کار چنان شعرهایی را بهتر ادا می‌کنند.^۱

در نظر او، شعر در سکوت زاده می‌شود و در سکوت هم می‌میرد، در اجتماع تنفس می‌کند و در عزلت احساس اختناق می‌کند. شعر مخلوقی است اجتماعی که در فضای نفسانی از تهی سرشار نمی‌تواند زنده بماند.^۲ و همانگونه که عنصر روح، حقیقت وجودی خود را، در ماده تکمیل می‌کند، شاعر حقیقی نیز با توده مردم در رابطه است، یعنی هر کدام از اینان برای دیگری ضروری است و در تحول فعالیت ذاتش، نیاز به آن دیگری دارد.

پیوند شاعر و توده، طبیعتی دیالکتیکی دارد، اگر پلی که میان این دو وجود دارد از میان برخیزد، آن مشارکت وجدانی و خلاق از میان برخاسته است. اما باید دید کدام شاعر و کدام توده؟ شاعری که در اینجا مورد نظر من است، شاعر معاصر عرب است، و در سه گروه قابل دسته‌بندی است:

۱. شاعر ملتزم: آن که نسبت به مسئله «التزام» خود، آگاهی کامل دارد و با مشکلات ملتش اتحاد کلی دارد. منظورم از «آگاهی کامل به مسئله التزام»، این نیست که وی صرفاً در یک حزب سیاسی وطنی، و زیر پرچم حزبی خاص قرار داشته باشد و شعارها و اصول آن را تصویر کند. التزام حقیقی، فقط از راه ممارست روزمره، در راه پیروزی دیگران حاصل می‌شود. متون تئوریک و افکار مجرد کافی نیست که

(۱) الفیتوری، مقدمه افریقا، مرا به یادآور، دارالقلم، ۱۹۶۶، ص ۲۲.

(۲) همانجا، همان صفحه.

شاعر انقلابی به وجود آورد یا شاعر واقعی.

۲. شاعر غیرملتزم اما فرصت طلب، که منتظر است از راه بعضی حوادث اجتماعی، خود را به مسائل مردم وابسته نشان دهد. اینان غالباً برای سکوت خود، تقاضای بها می کنند.

۳. گروه سوم که معتقدند عالم شعری و زیباشناسیک آنان اگر تحت تأثیر مشاغل حیات روزانه قرار گیرد، آلوده شده است. شعر در نظر اینان چیزی است آسمانی و قدسی، و باید از تمام جریان های زندگی روز برکنار بماند.

فیتوری می گوید، شعر باید حاصل آمیزش ذات فرد به ذات اجتماع باشد؛ آنجا که ذات فرد در ذات کل محو می شود و از نو با یکدیگر مجسم می گردند، در تصویری ایقاعی و غنایی یا حماسی یا نمایشی. این چنین است تجربه شاعر واقعی آنگونه که از خلال کارهای پابلو نرودا، ناظم حکمت، برشت و آراگون احساس می شود. حال اگر قضیه را از طرف دیگرش - که توده مردم است - مورد مطالعه قرار دهیم می بینیم که جامعه عرب امروز، در یک مرحله انتقال تاریخی قرار گرفته است اما هنوز در برابر شعارهای بیمارگونه بورژوازی و افکار شعرای دریاری و آه و ناله های سمسارانِ عواطف قرار دارد. وظیفه شاعر ملتزم و انقلابی در چنین شرایطی چیست؟ آیا جز این است که با «ابتدال» به مبارزه برخیزد؟ پرسش این است که آیا باید نماینده امپراطوری گذشته، در جمهوری اکنون باشد یا نمایشگر پیکارها و پیروزی های آینده؟

محمد مفتاح الفیتوری که نیاکانش از زنگیان افریقا بوده اند، در سال ۱۹۳۰ از پدری سودانی و مادری مصری در بندراسکندریه مصر

متولد شد. در اسکندریه و قاهره بزرگ شد و نخستین مجموعه شعرش را به نام سرودهای افریقا به سال ۱۹۵۵ در قاهره منتشر کرد و شهرت چشمگیری با همین مجموعه به دست آورد. وی در سودان و مصر و لبنان زندگی کرده و در سالهای اخیر در بیروت اقامت داشته است. پس از سرودهای افریقا، عاشقی از افریقا (۱۹۶۴) را منتشر کرد و افریقا، مرا به یادآور (۱۹۶۶). در ۱۹۶۹ نمایشنامه‌ای با عنوان سوالات منتشر کرد که زمینه آن افریقاست و مسائل افریقایی، و در چاپ دیگری که از این نمایشنامه شده است آن را غم‌های افریقا خوانده است. در ۱۹۶۸ شعر بلند سقوط دبشلیم را منتشر کرد که به تأثیریکی از حکایات کلیلّه و دمنه است، همچنین مجموعه قهرمان و انقلاب و یخ را. در ۱۹۷۰ چنگ نوازیهای درویش دوره گرد را نشر داد و در ۱۹۷۳ گفته‌های شاهد اثبات^۱ را، و در ۱۹۷۴ نمایشنامه شورش عمر مختار را که ماجرای آن در لیبی می‌گذرد و قهرمان آن علیه حکومت ایتالیا قیام می‌کند.

شعر الفیتوری از غم‌های ساده یک سیاه زنگی با لحنی رمانتیک آغاز می‌شود و تا مرحله یک شعر انسانی کامل و شامل، در مجموعه‌های شعری او با تطور تاریخی ذهن و ذوق او، حرکت می‌کند.

من همچنان می‌سرایم

در من سرودها نمرده و من همچنان می‌سرایم
برای تو، ای سرزمین احساس‌ها و اندهانم

برای هزاران هزاری که در سنگ‌ها نقش می‌کنند و می‌سازند
و برای آنکه هنر مرا می‌آفریند.
و می‌داند که من از آنِ اویم
و او از آنِ من.

□

در من سرودها نمرده
و در سینه تو کلماتی است
که لبانم هنوز نگفته
و بر چهره تو ابری است
که دستانِ من، آن را، از هم ندیده

□

ای تو، ای که هر بامداد و شامگاه
خونِ مرا به خورشید می‌بخشی
تا روشن کنی جای گامهای بشریت را
با گام‌های من.

□

من در عشقِ تو هزاران هزار قربانی‌ام
که در زیر گامهای شکوه تو، پریشان است
در پیروزی خویش مرا جای ده
تا قطره خونی باشم
تا فریادی بر لبی
لبخندی در زیر تازیانه‌ای، آنجا
که تو پُر شکوه گام می‌زنی
با زخم‌هایت

در پیکارت

ای برافرازنده آتش به سوی برترین چکادها.

صدای افریقا

اینک این صدای توست

که آن را لمس می‌کنم

چندان که گویی می‌بینمش

چندان که گویی بوی آن به مشام می‌خورد

بوی زمین است و عرقِ پیشانی‌ها

اینک از تپشهای آن می‌شنوم

ریزش کنگوی بزرگ را با آب‌ها

صدای تو، ای افریقا

این صدا است که مرا همچون طوفان‌ها به لرزه در می‌آورد

□

دوستش می‌دارم که احساس است

و خونی که می‌جوشد و شورشی که بر لب است

می‌خواهمش که برق چشم‌هاست

چشم‌هایی که خواستِ زیستن آنها را به تشنج درآورده

دوستش دارم، آن گام‌های برهنه

که زمین را به گونه‌گوری برای جنگبارگان حفر می‌کند

دوستش می‌دارم چرا که صدای من است

صدای تو، ای افریقا

صدای خدا.

از تجربه درام منظوم

صلاح عبدالصبور (مصر، ۱۹۳۱)

در میان نسل شاعران پس از جنگ جهانی دوم، یعنی طرفداران تجدد شعری، در مصر صلاح عبدالصبور از همه معروف‌تر است و اگر یک شاعر از مصر امروز بخواهیم انتخاب و معرفی کنیم، بی‌گمان - به دلایل مختلف - او را باید برگزینیم. اهمیت او، به دو جهت است: یکی این که نماینده شعر آزاد در مصر به شمار می‌رود و دیگر این که در حوزه شعر دراماتیک موفق‌ترین تجربه‌گر، به حساب می‌آید.

صلاح عبدالصبور را در شمار شاعرانی به حساب می‌آورند که طرفدار رئالیسم سوسیالیستی‌اند، و این سخن تا حد زیادی قابل قبول است، اما من صبغه‌ای از نوعی روح رمانتیک در لحن او و در بعضی از شعرهایش احساس می‌کنم که با درشتی و نستوهی رئالیسم چندان انطباق ندارد. شاید این خصوصیت روح مصری است که اگر با روح شاعری از همین اسلوب در عراق مقایسه شود، خون و تپش و حرارت شاعر عراقی بیشتر احساس می‌شود. یکی از شوخی‌های

معروف می‌گوید: «شعر در عراق زندگی می‌کند و در سوریه محتضر و بیمار می‌شود و در مصر می‌میرد، و نثر در مصر زندگی می‌کند و در سوریه بیمار و محتضر می‌شود و در عراق می‌میرد.» این سخن، یک شوخی بیش نیست، اما حق این است که بهترین نثرنویسان عرب، دست کم تا یک نسل قبل، از مصر برخاسته‌اند، و بهترین شعرا، بدون تردید، از عراق و شام (= سوریه و لبنان). در تاریخ قدیم شعر عرب هم، بزرگترین شعرا از آن عراق و شام‌اند.

صلاح عبدالصبور، ترکیب معتدلی است از همه تجربه‌های شعرای هم نسل خویش، به اعتبار موضوع و محتوا. آینه‌ای است برای تمام تجربه‌های اجتماعی محیط خویش؛ آینه‌ای روشن و صاف، اما صداقت او گاه شعرش را به صورت نوعی شعار سیاسی در می‌آورد. این گرفتاری در غالب شعرای اجتماعی عرب - حتی البیاتی هم - دیده می‌شود، اما در صلاح محسوس‌تر و آشکارتر است.

بزرگترین خصصیه هنر او - چنانکه پیش از این اشارتی بدان رفت - توفیقی است که وی در ایجاد «درام شعری» در شعر آزاد داشته است و سوگنامه حلاج (= مأساة الحلاج)^۱ او مشهورترین و موفق‌ترین درام شعری جدید عرب است، که به انگلیسی نیز ترجمه شده است، و گویا مدتها در کشورهای بیگانه هم بر روی صحنه بوده

(۱) مأساة الحلاج، مسرحية شعرية، الطبعة الاولى، بيروت، دارالآداب، ۱۹۶۵. که ترجمه انگلیسی آن نیز تحت عنوان «مرگ در بغداد» منتشر شده است:

Salah Abd Alsabur: Murder in Baghdad, translated by Khalil I. Samaan, Leiden, 1972.

و ترجمه فارسی آن توسط آقای محمدباقر معین الغربایی تحت عنوان سوگنامه حلاج، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، انتشار یافته است.

است. در این درام منظوم، صلاح با توفیق چشمگیری ماجرای شهادت حسین بن منصور حلاج - صوفی بزرگ اسلام - را در قالب نمایشنامه‌ای منظوم عرضه کرده است. این اثر تلفیقی است از همهٔ اطلاعاتی که در متون صوفیه، به خصوص تذکرة الاولیاء، در باب حلاج آمده است. شاعر با تصرفی شاعرانه و خلق فضایی دراماتیک، ماجرا را به جریانهای اجتماعی و سیاسی جامعه پیوند داده است، سرکردهٔ جماعت صوفیان در این گفتگو می‌گوید:

می‌گفت:

«وقتی که دست و پا و سرم با خون شسته شود
آنگاه وضوی پیغمبران گرفته‌ام.»
می‌خواست بمیرد تا به آسمان باز گردد
گویی کودکی بود از آسمان گریخته
و از دست پدر خویش، در تاریکی شب، گمشده.
می‌گفت:

«هر که مرا بکشد گویی ارادهٔ مرا جامهٔ عمل پوشانیده است
و ارادهٔ خداوند را عملی کرده است
چرا که از کالبد خاکی مردی فانی
اسطوره‌ای و حکمتی و اندیشه‌ای می‌سازد.»
می‌گفت:

«هر که مرا بکشد به بهشت می‌رود
چرا که او با شمشیر خویش «دور» را به پایان رسانیده است
و با ریختن خون از ورید،
درختی خشک را - که من با کلمات عقیم خویش کاشته‌ام -
آبیاری می‌کند

تا زندگی در آن دمیده شود و شاخسارانش ببالند
 در خشکسال زمان
 سبز شود و در غیر وقت میوه برآورد.^۱
 و هنگامی که سلطان او را تسلیم قاضیان کرد
 و قاضیان او را تسلیم سلطان
 و سلطان به زندانبان
 و اندام‌هایش به میوه خون آراسته شد
 آنچه می‌خواست انجام گرفت
 آیا رواست که جهان را از داشتن شهیدی محروم کنیم؟^۱

در این نمایشنامه، صبور، تأثیر آشکار درام منظوم الیوت و نظریه الیوت را در باب درام منظوم پذیرفته است و می‌توان گفت که به نوعی، تحت تأثیر قتل در کلیسای جامع الیوت بوده است.^۲ خودش می‌گوید: «پرداختن به نمایشنامه شعری، سالها فکر مرا به خود مشغول می‌داشت و قبل از این که نمایشنامه مأساة الحلاج را بنویسم، تجربه‌ای در ذهن می‌پروراندم برای یک نمایشنامه در باب جنگ الجزایر ولی به زودی اوراق آن را در هم نوردیدم زیرا احساس کردم شدیداً تحت تأثیر شکسپیر قرار گرفته‌ام و هملتی آفریده‌ام، و همینطور چند بار این فکر تکرار شد و باز احساس کردم تحت تأثیر یک قهرمان دیگر شکسپیرم و از همه آنها چشم پوشیدم؛ به حلاج روی آوردم و کوشیدم از زیر چرخ‌های گردونه شکسپیر خود را نجات دهم، ولی نمی‌دانم آیا زیر چرخ گردونه‌های دیگری واقع نشده‌ام؟»^۳

(۱) مأساة الحلاج، ص ۲۱.

2) T.S.Eliot, Murder in the Cathedral, A Harvest Book, New York, 1963.

(۳) صلاح عبدالصبور، حیاتی فی الشعر، بیروت، دارالعودة، ۱۹۶۹، ص ۱۱۴-۱۱۵.

در باب گسترش حوزهٔ مفهومی نمایشنامهٔ حلاج می‌گوید: «عذاب حلاج، تصویری از عذاب همهٔ روشنفکران دنیای جدید بود و سرگشتگی آنان میان کلمه و شمشیر. و نمایشنامهٔ من تعبیری است از ایمانی که همچنان برای من پاکیزه مانده است، بی‌هیچ آلودگی‌یی در خصوص ایمان به کلمه.»^۱

با همهٔ اهمیتی که این اثر یافته و تقریباً معروف‌ترین اثر دراماتیک شعر جدید عرب شناخته شده است، بسیاری از ناقدان، آن را یک شعر بلند می‌شمارند و نه یک اثر دراماتیک و معتقدند جنبهٔ «حادثه‌ای» آن چندان قوی نیست، و می‌توان بسیاری از قهرمانان اصلی را حذف کرد و این شخصیت‌ها، مجموعه‌ای از اسم‌ها و سایه‌ها هستند، موجودات انسانی‌یی که در حال عمل باشند به حساب نمی‌آیند.^۲

تأثیر الیوت منحصر به این نمایشنامه نیست. در آثار عبدالصبور نشانه‌های دیگری از تأثیرپذیری وی از الیوت را می‌توان مشاهده کرد، و او در این باب متأثر از یکی از ادیبان و ناقدان برجستهٔ مصر به نام دکتر لویس عوض است که الیوت را به جوانان هم نسل صلاح معرفی کرد و به خصوص صلاح نسبت به او نوعی حالت شاگردی و مریدی دارد. صلاح می‌گوید: «وقتی در آغاز جوانی با الیوت آشنا شدم، در آغاز قبل از آن که افکار او مرا جلب کند، جسارت او در زبان شعر توجه مرا جلب کرد. ما شاعران نسل جوان، در آن سالها، سعی می‌کردیم که زبان شعرمان مرتب و شسته رفته باشد، و از هر گونه

(۱) همانجا، ص ۱۲۰.

(۲) غالی شکری، شعرنا الحدیث الی این؟ قاهره، دارالمعارف، ۱۹۶۸، ص ۹۹.

کلمه‌ای که شبهه استعمال در زبان عامه داشته باشد برکنار بماند. ما از زیر عبای مکتب رمانتیسزم شعر عرب - با آن موسیقی رقیق و زبان گزیده، که الفاظ را با دلالت‌های رمانتیک و خوشاهنگ به کار می‌گیرد - رهایی یافته بودیم و قبل از آن هم اسیر شعر کلاسیک بودیم که ترجیح می‌دهد شعر همواره زبان خاص خودش را داشته باشد که غالباً از زبان زندگی به دور است. چنین سلیقه‌ای که ما را پرورش داده بود، زبان سرزمین ویران الیوت را منکر بود ... و ما نیاز به صدق در تعبیر داشتیم، بیش از آن که نیاز به ترتیب و هماهنگی واژه‌ها داشته باشیم.^۱

با این همه چنین نیست که رها کردن زبان شسته رفته محدود رمانتیک‌ها، صلاح را از مسئله اهمیت فرم در شعر غافل کرده باشد، وی در همین کتاب می‌گوید: در سالهای اخیر، من به مسئله ساختمان شعر زیاد اندیشیده‌ام، تا آنجا که به این نتیجه رسیده‌ام که شعری که ساخت خود را از دست دهد، تقریباً اکثر عوامل وجودی خود را از دست داده است. شاید منشأ این عقیده در من، بیش از آن که مطالعه شعر باشد، کوششی است که من برای شناخت هنر نقاشی داشته‌ام و من در خلال جستجوهای که در موزه‌های مختلف جهان داشتم رشته این فکر در ذهنم استوارتر می‌شد، و وقتی که در باب شعرهایی که دلخواه من بوده‌اند نیز اندیشیدم، دیدم که این نکته را تأیید می‌کند. آنچه واضح است، این است که مسئله ساخت در شعر جدید، به

(۱) صلاح عبدالصبور، حیاتی فی الشعر، ص ۹۰ و ۹۶. در باب تأثیر الیوت بر شعر معاصر عرب و به ویژه بر شعر صلاح عبدالصبور مراجعه شود به مقاله Kh.I.H.Samaan در مجله: *Comparative Literature Studies*, Vol. VI. No. 4, 1967, p. 472.

مراحل، ملموس‌تر از شعر قدیم است، چه در نزد ما و چه در نزد غیر ما، و باید دانست که شعر مجموعه‌ای از خاطره‌ها و تصاویر و معلومات نیست، بلکه ساختمانی است پیچیده با اجزایی که از نظم دقیقی برخوردارند.^۱

در باب جنبه‌های عاطفی و فکری شعرش می‌گوید: ناقدان آثار من، مرا به عنوان یک «شاعر غمگین» وصف می‌کنند... ولی من شاعر اندوهگینی نیستم، بلکه شاعری دردمندم، چرا که با خود - مانند شلی - «شہوت اصلاح جهان» را حمل می‌کنم و «شہوت اصلاح جهان» قوه دافعه‌ای است که در ذات فیلسوف و پیامبر و شاعر وجود دارد، زیرا هر یک از اینان نقص را می‌بیند، و خود را فریب نمی‌دهد، بلکه می‌کوشد راهی برای اصلاح آن بیابد. غالباً فلاسفه و پیامبران، رؤیت منظمی از جهان دارند، و غالباً روش منظمی را برای اصلاح آن در نظر می‌گیرند، اما شعرا می‌دانند که راه انسان، راه انفعال و وجدان و عواطف است و این که خطاب ایشان با دل‌ها سروکار دارد. و گاه هست که تأثیرشان عمیق‌تر هم واقع می‌شود، زیرا تعبیرشان تعبیری مستقیم نیست.^۲

صلاح در مسأله مذهب، مثل بیاتی و سیاب نیست بلکه می‌کوشد جوانب مثبت آن را دریاد داشته باشد. با اینکه - به قول خودش - سالها در مارکسیسم غوطه زده است، ولی اینک در کرانه ایستاده است. می‌گوید: لويس عوض مرا یک شاعر متافیزیکی می‌داند، حال آن که من قبل از آن که این نام را شنیده باشم، مثل همه کودکانی که با

(۱) همانجا، ص ۱۹.

(۲) همانجا، ص ۵۳ و ۷۴.

مشکلات روبرو می‌شوند، به خدا و بهشت و دوزخ اندیشیده بودم و شاید این معنی گفتار کی‌یر که گار باشد که گفت: «وجود انسانی، در جوهرش، عذاب دینی است».^۱

صلاح، اصولاً شاعر معتدل و همواری است. از رهگذر زبان انگلیسی در ادبیات غرب مطالعه داشته و در ادبیات قدیم عرب نیز سالها دقت کرده و کتاب خوبی - گرچه بسیار مختصر - نوشته است با عنوان نوخوانی شعر کهن (قراءة جديدة لشعرنا القديم). در این رساله، وی کوشیده است جنبه‌های زنده و درخشان شعر کلاسیک عرب را به اعتبار محتوا و طرز تلقی قدما از جنبه عام و گسترده حیات، بررسی کند. در کتابی که در باب برداشت خودش از شعر و تجارب شعری نوشته می‌گوید: «در سالهای اخیر، احساس می‌کنم که با تمام شعرا، در همه جهان و در همه ازمه نوعی قرابت دارم، به نوعی که میراث ادبی من ابوالعلاء و شکسپیر، ابونواس و بودلر، ابن الرومی و الیوت و شعر جاهلی و لورکاست، علاوه بر عده زیادی شعرا و شعرها و افکار و خاطره‌های شعری».^۲

در مجموع، شعر صبور دارای همان خصایصی است که در شعر مترقی عرب: بیاتی، سیاب، نازک‌الملائکه، بلندالحیدری و خلیل الحاوی، دیده می‌شود. او به خصوص - به نظر من - به سیاب نزدیک است. همان تجربه‌هایی که سیاب در شعر عراق - اندکی زودتر، از لحاظ زمان - انجام داده است، او نیز در شعر مصر انجام داده است. به لحاظ نوعی روحیه یأس و بدبینی نیز به سیاب نزدیک است، یأسی

که در حوزهٔ ترکیبات و واژگان او نیز سرایت کرده است.^۱

آثار صلاح عبدالصبور

۱. شعر

الف) الناس فی بلادی، چاپ دوم، دارالمعرفة، ۱۹۶۲.

ب) أقول لكم، چاپ اول، المكتب التجاری، ۱۹۶۱.

ج) احلام الفارس القديم، چاپ اول، دارالآداب، بیروت، ۱۹۶۴.

د) تأملات فی زمن جریح.

هـ) شجرة اللیل، چاپ اول، ۱۹۷۲.

و) عمر من الحب، دارالنجاح، بیروت، ۱۹۷۳.

۲. نمایشنامه

الف) مأساة الحلاج، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۵.

ب) لیلی و المجنون، مصر، ۱۹۷۰؛ و دارالعودة، بیروت، بدون تاریخ.

ج) الأميرة تنتظر، بیروت، دارالعودة، بدون تاریخ.

د) مسافر لیل (کومیدیا سوداء)، دارالعودة، بیروت، ۱۹۷۶.

۳. نقد ادبی

الف) اصوات العصر، قاهره، ۱۹۶۱، (مقالات در موضوعات

مختلف ادب و اجتماع).

(۱) مراجعه شود به دقت‌های زیان‌شناسیک دکتر علی عزت در باب ترکیبات شعری او و رابطهٔ آنها با فضای یأس‌آمیز سخن وی در اللغة و الدلالة فی الشعر، دراسة نقدية فی شعر السیاب و عبدالصبور، قاهره، ۱۹۷۶، ص ۵۰ به بعد.

- ب) حتی نقهر الموت، بیروت، ۱۹۶۶، (مقالات ادبی).
- ج) قراءة جديدة لشعرنا القديم، بیروت، ۱۹۷۳ و قاهره، بدون تاریخ، (نگرشی به شعر کلاسیک عرب با دیدی نسبتاً تازه).
- د) قصة الضمير المصري، قاهره، ۱۹۷۲، (مقالات در باب تاریخ فکری جدید مصر).
- ه) ماذا يبقى منهم للتاريخ، قاهره، ۱۹۶۱، (در باب طه حسین، عباس العقاد، توفیق الحکیم، ابراهیم عبدالقادر المازنی).
- و) حیاتی فی الشعر، بیروت، ۱۹۶۹، (مجموعه تأملات و افکار اوست در باب شعر و تجربه‌های شعری خودش).

صلاح عبدالصبور در سال ۱۹۳۱ در مصر متولد شده و در قاهره به تحصیل پرداخته و در سال ۱۹۵۱ از دانشگاه قاهره در رشته ادبیات عرب فارغ‌التحصیل شده است. شغل او بیشتر نگارش در مجلات است و مدتی سردبیر مجله الکاتب بود. الآن (۱۹۷۷) هم، گویا، هنوز هست. مدتی هم معاون سردبیر الأهرام - در قسمت‌های ادبی - بوده است.

از سوکنامهٔ حلاج

یک میدان عمومی در بغداد. در انتهای صحنه، در سمتِ راست تنهٔ درختی قرار دارد با یک شاخهٔ کوتاه. صحنه یادآورِ صلیبِ سنّتی نیست. فقط یک شاخهٔ درخت است با پیرمردی که بر روی آن مصلوب شده است. قسمتِ پیشینِ صحنه روشن می‌شود. سه تن در حالی که متحیرانه راه می‌روند، ظاهر می‌شوند. یک بازرگان یک دهقان و یک واعظ.

بازرگان: نگاه کن که چه چیزی در میدانمان گذاشته‌اند!

دهقان: پیرمردی مصلوب

چیزی عجیب می‌بینیم، امروز.

واعظ: گویی غرقِ خواب است.

بازرگان: چشم‌هایش روی سینه‌اش افتاده.

واعظ: مثل این است که سنگینیِ دنیا روی پلک‌های اوست

یا روزگار بر کارِ او چیره شده است.

بازرگان: آن شاخهٔ خسته خمیده است و او به زمین چشم دوخته

واعظ: تا در پیش پایش گوری برای خود جستجو کند.

دهقان: می‌دانی چرا او را کشته‌اند؟

یا چه کسی او را کشته است؟

بازرگان: مگر علم غیب دارم

از حضرتِ واعظ پرس.

دهقان: مولانا! شما می‌دانید؟

واعظ: نه، باید از یکی از رهگذران پرسید.

بازرگان: آری، ممکن است ماجرای جالبی باشد و شاید شب وقتی

برگشتم بتوانم آن را برای زنم تعریف کنم.

او سرِ سفرهٔ شام از یَنگَونه حرف‌ها و ماجراها خوشش می‌آید.
دهقان: امّا من، طبعاً آدم فضولی هستم

درست مثلِ یک پیرزن احمق
و هر وقت می‌خواهم دست از فضولی بردارم
طبیعتم بر طریقتم غالب می‌شود.
واعظ: و چه خوب است که در یک سرگذشت
موعظه‌ای و عبرتی باشد.

چون ذهنِ من از آفریدنِ یک داستانِ مناسب عاجز است
داستانی که عواطفِ جماعت را برانگیزد
و آن را در جمعهٔ آینده

در مسجدِ منصور موضوعِ وعظِ خود قرار دهم.
[طرفِ راست صحنه از جلو روشن می‌شود آنجا که جماعتی از مردم را
می‌یابیم که سر دستۀ آنها در جلو راه می‌رود.]

بگذارید ازین جماعت بپرسیم
آی جماعت!

[آنها به کُندی به طرفِ او می‌آیند]

این پیرمردِ مصلوب کیست؟

سرکردهٔ جماعت: یکی از فقراست.

واعظ: آیا می‌دانی چه کسی او را کشته است؟
جماعت: ما کشته‌ایم.

واعظ: امّا چرا؟ شما هم که مثلِ او از فقراید.

جماعت: از ظاهرِ ما چنین به نظر می‌رسد.

سرکردهٔ جماعت: نگاه کن! من کورم

آدم گدایی که در کوچه‌های «کرخ» پرسه می‌زند.
یکی از جماعت:

[هر کدام از جماعت قدمی به جلو می‌گذارد، حرف می‌زند، چنان که گویی
خودش را معرفی می‌کند، و بعد که حرفش تمام شد به عقب برمی‌گردد و
این کار با یک‌یک ایشان تکرار می‌شود.]

من یک لوطیِ انتر بازم.

دیگری: و من آهن‌گرم.

سومی: من یک حجامت گرم.

چهارمی: من یک کیسه کشِ حمّام.

پنجمی: و من یک نجّار.

ششمی: و من یک نعلبند.

بازرگان: آیا در میانِ شما جلاّدی هم هست؟

جماعت: [در یکدیگر نظر می‌کنند و بعد یک صدا می‌گویند]

نه! نه!

دهقان: چه گونه؟ با دست‌هاتان؟

جماعت: نه، با کلماتمان.

بازرگان: [در حالی که می‌خندد و به دوستش نگاه می‌کند]

آنها او را با کلماتشان کشته‌اند

هاه! هاه! هاه!

سرکردهٔ جماعت:

آیا راستی ما با کلماتمان او را کشته‌ایم؟

نمی‌دانیم. اینک شما و آنچه در آن روز روی داده است.

جماعت: آنها ما را به خط کردند، صف به صف آن را که از همه بلندتر

و بلند صداتر بود
در صفِ اوّل قرار دادند
آن که صدای نرم و آرام داشت در صف دوم
هر کدام از ما را یک دینار زرِ سرخ دادند
دیناری بَرّاق که هنوز دستی آن را نسوده بود
گفتند: فریاد بزنید: زندیقِ کافر
فریاد زدیم: زندیق ... کافر
گفتند: فریاد بزنید: باید کشته شود ما خونِ او را به گردن می گیریم
باید کشته شود ما خونِ او را به گردن می گیریم
گفتند: حالا بروید، و ما رفتیم.
به ترتیب، آن که بلندتر و بلند صداتر بود
در صفِ اول رفت
آن که صدایی آرام و نرم داشت در صف دوم
[با آخرین کلماتِ خود از صحنه خارج می شوند]
بازرگان: هیچ چیزی فهمیدی؟
[طرفِ دیگر صحنه روشن می شود و جماعتی از صوفیان دیده می شوند]
واعظ: نه، ما نفهمیدیم.
دهقان: باید ازین جماعت پرسید
شما که هستید؟
جماعتِ صوفیه: ما قاتلانیم
او را دوست داشتیم، کشتیم.
واعظ: امروز ما بجز قاتلان چیزی نمی بینیم.
شاید شما هم وقتی این پیر مصلوب را کشتید ...

جماعت: ... با کلمات کشتیم.

دهقان: مسأله بغرنج تر شد!

جماعت: کلماتِ او را دوست داشتیم

بیش تر از آن که خودش را

گذاشتیم بمیرد، تا کلماتش زنده بماند.

بازرگان: شما کیستید؟

جماعت: مانندِ او، صوفیانییم.

واعظ: وقتی گدایان فریاد برآوردند، شما ترسیدید؟

او را ترک نکردید؟

جماعت: ترسیدیم ...؟ ... نه ... نه ...

جز مردگان کسی از مرگ نمی هراسد

ما وصیت او را انجام دادیم.

واعظ: وصیت او ...؟

جماعت صوفیه: به هنگامی که تشنه بودیم او را در بازار می دیدیم و او

با سخنش ما را سیراب می کرد؛ گرسنه بودیم، با میوه های

حکمتش ما را غذا می داد

با جام های شوق، در بزم روشنایی، با ما هم پیاله می شد.

واعظ: شگفتا، نمی دانم!

[در حالی که به دو رفیقش می نگرد]

آیا تو می فهمی ... و تو؟

[هر دو سرشان را تکان می دهند]

جماعت صوفیه: در جستجوی فهم مباش ... احساس کن و دریاب

در جستجوی علم مباش ... بشناس

در جستجوی نظر مباش ... نگاه کن
این بود کلماتش.

واعظ: کلماتی که شما را به رها کردن او و انمی دارد.
سرکرده جماعت صوفیان:
می گفت:

«وقتی که دست و پا و سرم، با خون شسته شود
آنگاه وضوی پیغمبران گرفته ام»
می خواست بمیرد تا به آسمان باز گردد
گویی کودکی بود که از آسمان گریخته
و از دست پدر خویش در تاریکی شب گم شده است
می گفت:

«هر که مرا بکشد گویی اراده مرا به کار بسته است
و اراده خداوند را عملی کرده است
چرا که از کالبد خاکی مردی فانی
اسطوره ای و حکمتی و اندیشه ای می سازد.»
می گفت:

«هر که مرا بکشد به بهشت می رود
چرا که او، با شمشیر خویش «دور» را به پایان رسانیده است
و با ریختن خون از ورید
درختی خشک را که من با کلمات سترون خویش کاشته ام آبیاری
می کند

تا زندگی در آن دمیده شود و شاخسارانش ببالند
در خشکسالی زمان

سبز شود، و در غیرِ وقت، میوه برآورد.
 و هنگامی که سلطان او را تسلیم قاضیان کرد
 و قاضیان او را تسلیم سلطان
 و سلطان به زندانبان

و اندامهاش به میوهٔ خون آراسته شد

آنچه می خواست انجام گرفت

آیا رواست که جهان را از داشتن شهیدی محروم کنیم؟

آیا رواست که جهان را از داشتن شهیدی محروم کنیم؟

واعظ: آیا فقدان او شما را سوگوار نکرد؟

جماعت: از مفارقتش گریستیم

و شادمان شدیم ازینکه او را در کلماتش آویختیم

و با آن کلمات بالای دار بُردیم.

افرادِ جماعت:

- و می رویم تا آنچه از کلماتش باقی مانده در شیارِ گاوآهنِ

کشاورزان بریزیم

- و در میان کالاهای بازرگانان پنهان کنیم

- و بر دوشِ بادهای برفراز موج

- و در لبانِ ساریانانِ آوازخوانی که در پهنهٔ صحرا سرگردان اند

پنهان کنیم

- و در اوراقِ محفوظِ در میان جامه‌ها آن را تدوین کنیم

- و از آنها قصیده‌ها و شعرها خواهیم پرداخت.

مجموعه: بگو ببینم کلماتش چه سرانجامی داشت

اگر به شهادت نمی‌رسید؟

[صحنه را با آخرین ابیات از «و می‌رویم تا...» ترک می‌کنند و از پشتِ
درخت پیرمردی که در دستش گلی سرخ دیده می‌شود وارد می‌شود]
بازرگان: این کیست؟

واعظ: این شبلی است، شیخ زاهدان
قطعه زمین‌هایی در دهکدهٔ ما داشت
آنها را رها کرد تا در طریق تصوف گام زند
بینیم چه می‌کند؟

دهقان: بعد خواهیم دانست که ماجرا چیست؟
شبلی: دوستِ من، محبوبِ من!
«آیا تو را از جهانیان باز نداشتیم»^۱
و تو نپذیرفتی.

تو عطرِ خفته در میانِ گل بودی
چرا ریختی؟

مُرواریدی بودی در دریای خویش
چرا آشکارا شدی؟

آیا این جهان که تو خونِ خویش را بدان هدیه کردی
شایستهٔ این هدیه بود؟

ما به گونهٔ دو دوست در طریق می‌رفتیم
تو بر من سبقت گرفتی

چندان عشق ورزیدی که بزرگوارانه بخشیدی
آیا من بخل ورزیدم

و چون روشنایی را دیدی آهنگِ بازگشت کردی

اینک تو برگشته‌ای
 به تو می‌دهم اندکی از آنچه هدیه کردی
 [گلی سرخ را به سوی او پرتاب می‌کند]
 آه! خدایا نمی‌توانم ببینم
 خاطرهٔ او در جانم جولان دارد
 اگر اندکی از یقینِ تو در من بود
 من نیز در کنارِ تو اینک مصلوب بودم
 اما من به هنگامِ آزمونِ عمر
 زنده ماندن را برگزیدم
 و کلماتی مبهم گفتم
 آنگاه که تو را به دستِ قاضیان سپرده دیدم
 من بودم که تو را کشتم
 من بودم که تو را کشتم
 [خارج می‌شود.]

دهقان: عجب! هیچ چیز در نیافتیم.
 بازرگان: زنم امشب از من راضی نخواهد شد.
 واعظ: موعظهٔ من به هدر رفت مگر این که این پیرمردِ خوب را تعقیب
 کنم و ماجرا را برای من بازگو کند.
 آی پیرمرد! ماجرا چیست؟ ماجرا چیست؟
 قاتلِ این مردِ مصلوب کیست؟
 [به دنبالش به راه می‌افتد.]^۱
 [پرده]

شاعر مقاومت فلسطین

محمود درویش (فلسطین، ۱۹۴۱)

اگر عنصر ادبیات را در مبارزات ملت‌های جهان، در عصر ما، عنصری قابل توجه و مؤثر بدانیم - که چنین است - باید بگوییم سهم قابل ملاحظه‌ای از خونی که در شریان نهضت فلسطین در حرکت است، محصول شعرهای یک عده شاعر جوان و انقلابی است که در سراسر کشورهای عربی با این نهضت همدلی و همسرایی دارند، و از میان همه شاعران عرب، اگر یک تن را برای نمونه بخواهیم انتخاب کنیم که شعرش با نام فلسطین همواره تداعی می‌شود، محمود درویش است. محمود درویش یکی از بسیارها شاعر فلسطینی است که شعر خود را وقف نهضت مبارزه با اسرائیل کرده‌اند، و من در اینجا حتی استقصای نام اینان را از عهده برنمی‌آیم. کافی است نگاهی به مجلات و دیوان‌های شعر امروز عرب، یا به کتاب دیوان الوطن

المحتل^۱ بیاندازیم و ببینیم که نبض شعر عرب امروز با مسأله فلسطین می‌تپد. شاید نتوان شاعری یافت که در کشورهای عربی شعر بگوید و موضوع بخشی از شعرهایش را فلسطین تشکیل ندهد، همانگونه که در دنیای قدیم به ندرت می‌توان شاعری یافت که از عشق سخن نگفته باشد.

اگر چه ملل خاورمیانه همه در سرنوشتی عام با فلسطین شریک‌اند، ولی ظلمی که در این سالهای پس از جنگ جهانی دوم بر عرب فلسطین رفته است، بر هیچ ملتی نرفته است: آوارگی و عذاب و شکنجه و هراس و دلهره‌ای که همواره آنان را در این سالها تهدید کرده است، غارتها و قتل عام‌های اسرائیل که از کفر قاسم و دیریاسین اسطوره‌هایی برای تاریخ قتل عام بی‌گناهان ساخته است.

سال ۱۹۴۸، سال تأسیس دولت غاصب یهود است که ایادی استعمار آن را برای پاسداری منافعشان، علیه خلق‌های منطقه - که از خواب قرون بیدار شده بودند - به وجود آوردند و نسلی که پس از این سال در منطقه فلسطین و در پیرامون مسأله فلسطین شعر سروده است، نسلی است که باید آن را «نسل شکست» و «نسل حزن» و «نسل سرشکسته» خواند. شعر شاعران فلسطین و شاعران عرب در بای فلسطین در سالهای پس از جنگ جهانی دوم، لحنی حزن‌آلود و رمانتیک و مایوس دارد، که همه چیز برایش تقریباً تمام شده است و از بهشت گمشده خویش او را رانده‌اند و تنها از دور و در رؤیاهای شاعرانه‌اش گاهی شبیحی از این بهشت را می‌بیند و جز زاری و نوحه

(۱) دیوان الوطن المحتل، یوسف الخطیب، دمشق، دار فلسطین، ۱۹۶۸.

کاری از او ساخته نیست. بررسی شعر بهترین گویندگان فلسطینی و عرب در باب فلسطین، در سالهای پس از ۱۹۴۸، نشان می‌دهد که روح عمومی شعر فلسطین چنین است. چه آنها که به اسلوب قدیم شعر گفته‌اند و چه آنها که قوالب جدید را برگزیده‌اند. در شعرهای سلمی الخضراء الجیوسی و فدوی طوقان (هر دو از بهترین شاعره‌های عرب و هر دو فلسطینی) و شعرهای ابوسلمی و شعرهای یوسف الخطیب همه چیز در هاله‌ای از یأس و ابری از اندوه پنهان است.^۱ این حال و هوا در شعر فلسطین استمرار دارد تا این که پس از انقلاب ۱۹۵۲ مصر و اقداماتی که ناصر برای ایجاد روح وحدت و تقویت ناسیونالیسم عرب انجام داد (و این مسأله در میان کارهای او - از هر چشم‌اندازی که بررسی شود - اقدام مثبتی بود). اندک اندک دگرگون می‌شود و با رشد حس قومیت عرب در منطقه و پیروزی انقلاب‌های ملل جهان در سایه مقاومت مسلحانه، فلسطینی‌های منطقه نیز بار دیگر جان می‌گیرند، برایشان روشن می‌شود که این قضیه فراموش شدنی نیست و از زاری و نوحه کاری ساخته نیست. در این گیرودار نسلی به صحنه مبارزه و تفکر می‌آید که در چشم‌انداز او، همه چیز با نسل پیشین متفاوت است. در گوشه و کنار جهان، حتی در سرزمین‌های عربی، در الجزایر، رایحه پیروزی را استشمام می‌کند. محمود درویش شاعر این نسل است. اینک نخستین چاپ مجموعه اول اشعار او، که در حيفا در فلسطین اشغالی، به سال ۱۹۶۴ چاپ

(۱) در باب سابقه حرکت مقاومت در ادبیات سرزمین‌های اشغالی (در شعر و داستان) مراجعه شود به غسان کنفانی، ادب المقاومة فی فلسطین المحتلة ۶۶-۱۹۴۸، بیروت، دارالآداب.

شده است،^۱ در برابر من قرار دارد. نخستین شعر آن را با هم می‌خوانیم، عنوان شعر «شناسنامه» است:

ثبت كن
من عربم
شماره شناسنامه ام ۵۰۰۰ است
و هشت تا بچه دارم
نهمی هم بعد از تابستان خواهد آمد.
خشمگین شدی؟
ثبت كن
من عربم.

این لحن بی‌اعتنا و نیشدار، این زبان طبیعی، از جو تازه‌ای در شعر عرب سالهای شصت خبر می‌دهد. محمود درویش وقتی این مجموعه را منتشر می‌کرد جوان بیست و سه ساله‌ای بود و اینک سی و شش ساله است و در شمار شاعران طراز اول نسل خود قرار می‌گیرد. وظیفه شعر در نظر او و نسل او، چیز دیگری است: «شعری که نتواند چراغی از خانه‌ای به خانه‌ای حمل کند، شعری طعم و رنگ و بویی است.»

محمود درویش در ۱۳ مارس ۱۹۴۱، در دهکده‌ای از دهکده‌های فلسطین اشغالی به نام بروه متولد شد، و این بروه همان است که ناصر خسرو – شاعر ایرانی قرن پنجم – آن را در ۴۳۸ ه. ق. زیارت کرده و می‌گوید: «به دیهی رسیدم که آن را بروه [در اصل: برده]

(۱) محمود درویش، اوراق الزيتون، حيفا، مطبعة الاتحاد التعاونية، ۱۹۶۴.

می گفتند. آنجا قبر عیش و شمعون - علیهما السلام - را زیارت کردم.^۱ این دهکده را یهودیان - مثل بسیاری دیگر از مناطق فلسطین - به آتش کشیدند، ولی مردم مقاومت کرده آنها را بیرون راندند، ولی یهودیان بار دیگر در هفته بعد هجومی کردند و اعراب را بیرون راندند. محمود درویش در مصاحبه‌ای می‌گوید: «به یاد دارم که شش ساله بودم، در دهکده‌ای آرام و زیبا زندگی می‌کردیم. دهکده بروه که بر دامنه تپه‌ای سبز قرار دارد و دشت عکا در برابر آن گسترده است. من فرزند خانواده متوسط الحالی بودم که از راه کشاورزی زندگی می‌کردند. وقتی هفت ساله شدم، بازی‌های کودکی پایان گرفت و به یاد دارم که چگونه بود ... خوب به یاد دارم: در یکی از شب‌های تابستان - که معمولاً عادت اهل ده این است که روی پشت‌بام بخوابند - مادرم ناگهان مرا از خواب بیدار کرد، و دیدم که داریم با صدها تن از مردم دهکده در میان بیشه‌ها فرار می‌کنیم. گلوله‌های سربی از روی سر ما می‌گذشت، من از آنچه می‌گذشت چیزی نفهمیدم تا رسیدیم به دهکده ناآشنایی، و من با سادگی پرسیدم: نام این ده چیست؟ گفتند: لبنان. احساس می‌کنم آن شب، مرزی بود میان دوران خوش کودکی من، و ناگهان احساس کردم که دیگر جزء بزرگ‌ها شده‌ام، و وقتی که در صف پناهندگان برای گرفتن غذا می‌ایستادم، کلماتی از قبیل «وطن»، «جنگ»، «اخبار»، «پناهندگان»، «مرز» و ... را شنیدم، که مرا از طفولیتم محروم کرد.»^۲

(۱) ناصر خسرو، سفرنامه، به کوشش نادر وزین‌پور، تهران، انتشارات جیبی با همکاری فرانکلین، ص ۲۱.

(۲) رجا النقاش، محمود درویش شاعر الارض المحتلة، الطبعة الثالثة، بیروت، ۱۹۷۲، ص ۶۹.

محمود درویش در همین آوارگی‌ها و حرمان‌ها زیسته و همواره کوشیده است که وطن را فراموش نکند. تحصیلات ابتدایی و دبیرستان او در همین شهرهای اشغالی بوده و وی تا سال ۱۹۶۹ چندین بار در زندان‌های درازمدت اسرائیل به سر برده است و بسیاری از زیباترین شعرهای او محصول همین زندانهاست. در دوره‌هایی که بیرون از زندان بوده است - گاه به صورت مخفی، و زمانی آشکار - همواره به نشر روح قومیت و مبارزه از طریق شعرها و نوشته‌هایش پرداخته. او یک روزنامه‌نویس حرفه‌ای و ورزیده نیز هست. در ۱۹۷۰ برای ادامه تحصیل سفری به مسکو کرد ولی در ۱۹۷۱ به قاهره بازگشت و در آنجا به کار پرداخت، و اکنون عضو فعال سازمان آزادیبخش فلسطین است و تمام لحظه‌های زندگی‌اش، وقف این مبارزه.

یکی از مهمترین ویژگی‌های شعر درویش، مسأله «تحدی» (= به مبارزه طلبیدن) است که در بیشتر کارهای او دیده می‌شود. و این «تحدی» در سه بعد اصلی قابل مشاهده است: بعد فردی و قهرمانی، بعد قومی و بعد تاریخی - انسانی. منظور از «بعد فردی و قهرمانی» آن چیزی است که شاعر از رهگذر تصویر، قهرمانی‌ها و فداکاری‌ها را در نبرد با ظلم و بیداد عرضه می‌دارد، و او خود - با تأکیدی که بر نقش شعر در مبارزه دارد - به نوعی دیگر همین مسأله را تعقیب می‌کند. در «بعد قومی» افتخاری که شاعر به «عرب بودن» خویش و به سرزمین خویش دارد، جلوه‌گر می‌شود، و بعد سوم این «تحدی» آنجاست که «جوهر فرهنگ انسانی را، مبارزه با ظلم، و زیبایی بخشیدن به زندگی انسان می‌داند» ولی آنچه بیشتر در مرکز هنر او قرار

دارد مسأله قومی اوست،^۱ اگر چه مشکل ملی خویش را حلقه‌ای از
زنجیره مشکلات همه اقوام جهان می‌داند:

هر عصیانی که در زمین باشد
ما را تکان می‌دهد
و هر باغی که در جهان هست
حبه‌ای از آن می‌چشیم
و هر شعری در زمین
به رقص برخیزد
دستش را در دست می‌گیریم

و خود را نغمه نایی از ارکستر همه آنهایی می‌داند که غبار دیروز را
از چهره زندگی می‌زدایند:

با دانوب و اردن و ولگا
با رودخانه‌ها و آبشاران و گل‌ها
من، نایی در ارکستر
همه آنهایی هستم که چشمانشان غبار دیروز را می‌زداید.

من اگر جنبه فرم و تکنیک را می‌خواستم صرفاً ملاک قرار دهم،
شاید در میان شعرای معاصر عرب چندین نفر را می‌باید در اینجا به
جای محمود درویش می‌آوردم که بر او حق تقدم دارند. اما قصد من
ارائه تصویر کمرنگی از شعر معاصر عرب بود، و در چنین تصویری،
نپرداختن به شعر سرزمین اشغالی بزرگترین دشمنی با انسانیت بود.

(۱) صالح جواد الطعمة، «ابعاد التحدی فی شعر محمود درویش»، مجله مواقف، شماره ۷، سال
دوم، ۱۹۷۰.

یادآوری این نکته نباید این امر را به ذهن خوانندگان بیاورد که شعر محمود درویش از جنبه‌های تکنیکی و فنی چندان درخشان نیست. منظورم این بود که چندین شاعر دیگر بودند که من جای آنها را به محمود درویش دادم، و آنها فقط به اعتبار تکنیک کارشان ارزش دارند و نه به اعتبار زمینه‌های انسانی و بشری.

نخستین دیوان او که در سالهای آخر دبیرستان آن را نشر داد، گنجشک‌های بی‌بال است که در ۱۹۶۰ نشر شده و خودش در باب آن عقیده‌ای ندارد، سپس مجموعه دوم شعرهایش به نام برگ‌های زیتون انتشار یافت^۱ که از شاعری پراحساس و زنده خبر می‌داد. در این مجموعه، شاعر از تصویر مستقیم و شعارآمیز مسائل پرهیز کرده و به شعر واقعی دست یافته است. در سه مجموعه‌ای که به نام‌های عاشقی از فلسطین^۲ و پایان شب^۳ و گنجشک‌ها در جلیل می‌میرند^۴، پس از آن نشر کرد، به مراحل بیشتری از پختگی و کمال دست یافت، و به همان حدی از اسلوب که در شعرهای السیاب و خلیل الحاوی و البیاتی دیده می‌شود، رسید. ولی با این همه باید گفت که شعر او نسبت به تمام این پیشروان شعر جدید عرب، از همه روشن‌تر و برای فهم توده مردم محسوس‌تر است و او هم قصدی جز این ندارد. در شعرهایی که در مجموعه‌های دوستت بدارم یا نه؟^۵ و اقدام شماره هفت^۶ و این است تصویر او و انتحار عاشق^۷ نشر داده این پختگی و دستیابی به کمال

(۱) در ۱۹۶۴، حیفاء، فلسطین اشغالی. (۲) عاشق من فلسطین، ۱۹۶۶.

(۳) آخر الليل، ۱۹۶۷. (۴) المصافیر نموت فی الجلیل، ۱۹۷۰.

(۵) أحبك أولا أحبك؟، ۱۹۷۲. (۶) محاولة رقم ۷، ۱۹۷۲.

(۷) تلك صورتها و هذا انتحار العاشق، ۱۹۷۵.

شعری بیشتر و بیشتر شده است. محمود درویش علاوه بر مجموعه‌های شعری نامبرده، سه کتاب به نثر نیز نشر کرده است: اندکی درباره وطن، یادداشت‌های حزن عادی و بدرود ای جنگ، بدرود ای صلح. در مجموعه این آثار - چه به نثر و چه به نظم - چیزی جز مسأله فلسطین نمی‌توان یافت، و بی‌جا نیست اگر او را «شاعر مقاومت فلسطین» و «شاعر سرزمین‌های اشغالی» لقب داده‌اند.

بارانکی نرم در خزانی دوردست

بارانکی نرم، در خزانی دوردست

و گنجشک‌ها کبود کبود

و زمین سراسر جشن.

مگو که ابری هستم، در فرودگاه

چرا که من از سرزمینِ خویش

- که از پنجره قطار سقوط کرده است -

خواهان چیزی نیستم

جز دستمال مادرم

و ابزارهای مرگی جدید.

□

بارانکی نرم در خزانی غریب

و پنجره‌ها سپید سپید

و خورشید در آستانِ غروب

و من پرتقالی پوست کنده.

پس از چیست که از جسدِ من می‌گریزی

و من از سرزمین دشنه‌ها و هزارستان‌ها خواهان چیزی نیستم
جز دستمال مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

□

بارانکی نرم، در خزانی محزون
و میعاده‌ها سبز سبز
و خورشیدی از گِل
مگو که تو را دیدم در قتلگاهِ یاسمین
آه ای فروشندهٔ مرگ و آسپرین
رخسارهٔ من شبی بود
و مرگم جنین.

و من خواهان چیزی نیستم
از سرزمینی که لهجهٔ غایبان را فراموش کرده است
جز دستمالِ مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

□

بارانکی نرم در خزانی دوردست
و گنجشک‌ها کبود کبود
و زمین سراسر جشن
گنجشک‌ها در پرواز به سوی روزگارانِ بی‌بازگشت.
می‌خواهی وطنم را بشناسی؟
- وطن من لذتی است در زنجیر
- بوسه‌ام با پُست فرستاده شده است

و من از سرزمینم – که مرا ذبح کرده است –
خواهان چیزی نیستم
جز دستمالِ مادرم
و ابزارهای مرگی جدید.

مزامیر ۳

روزی که واژه‌های من، خاک بود
من یارِ خوشه‌ها بودم
روزی که واژه‌های من، خشم بود
من یارِ زنجیرها بودم
روزی که واژه‌های من، سنگ بود
من یارِ جویباران بودم
روزی که واژه‌های من شورش و انقلاب بود
من یارِ زمین‌لرزه‌ها بودم
روزی که واژه‌های من، حنظل بود
من یارِ مردمان خوشبین بودم
چون واژه‌های من، به عسل بدل شد
مگس چهره‌ام را پوشانید.

صدایی از بیشه

از بیشهٔ زیتون صدا آمد،
و من مصلوب بودم روی آتش‌ها

می‌گفتم: ای زاغان!

بس بادتان شیون!

شاید که برگردم به خانه‌ی خویش

شاید افق، یک لحظه، بارانی شود، شاید

وین شعله درنده را، یکباره بنشانند.

□

یک روز می‌آیم فرود از این صلیبِ خویش

وانگه مرا، آن روز، خواهی دید

عُریان و با پای برهنه بازگردیده

[در تابش خورشید]

معناشناسیِ نامِ مجموعه‌ها

الآن کتابی در شعرِ معاصر عرب دیدم که از جهاتی برایم تازگی داشت. دستِ کم از بابتِ حجم و مخارجی که برای تولید آن صرف شده است. اسم کتاب این است: فرهنگِ بابطین برای شاعرانِ معاصر عرب^۱ در شش مجلد، قطع بزرگ، هر مجلد حدود هفتصد صفحه. شصت و هشت نفر از استادان و ادبای عرب در تألیفِ آن شرکت داشته‌اند. پنج جلد از آن ویژه نام شاعران است به ترتیب نام کوچک [ابراهیم تا یوسف] یک جلد هم در آخر بررسیِ شعر عربی معاصر است در هر یک از اقطارِ عربی مثل سوریه و عراق و لبنان و مصر و یمن که جمعاً هفده کشور است و دو بخشِ مهجرِ شمالی و مهجرِ جنوبی هم فصل مستقلی دارند که بر روی هم نوزده بخش خواهد شد.

از هر شاعری شرح حالی فشرده و دقیق، همراه با عکسِ او و

(۱) مشخصات کامل آن چنین است: مُعْجَمُ الْبَابُطِينِ لِلشُّعْرَاءِ الْعَرَبِ الْمَعَاوِرِينَ [تألیف] هیئة المعجم، الطبعة الأولى، ۱۹۹۵، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

نمونه خطّ او و نمونه شعرش. به طوری که در مقدمه^۱ یادآوری شده است از تمام انواع شعر: کلاسیک، آزاد و شعرِ منشور، نمونه آورده شده است. کوشش بر آن بوده است که از هر شاعری سه شعر و اگر بلند بود یک شعر آورده شود و از نقلِ شعرهای تندِ سیاسی صرفِ نظر شده است.

خوب دقت کنید! هزار و ششصد و چهل و پنج شاعر در این کتاب معرفی شده‌اند که همه تقریباً حیّ‌اند و حاضر!

در آخر کتاب فهرستی از (۱) ارجاعات (۲) شاعره‌ها (۳) دیوان‌ها و مجموعه‌ها (۴) شعرا بر حسبِ سرزمین‌ها (۵) فهرستِ سنوات و دهه‌ها، نیز داده شده است. پنج جلد اول شامل نام و آثارِ این شاعران است و جلد ششم بحث‌های تاریخی و تحلیلی در باب هر یک از ولایات به ترتیبِ حروفِ تهجّی. در آخر جلد پنجم فهرستی از تمامی کشورهایی که شاعران این کتاب در آن زندگانی می‌کنند آمده است از جمله چین، آمریکا، ترکیه، ایران و... که بدین طریق بیست و شش کشور را شامل است. پس از آن در صفحه ۵۳۵ جلد پنجم فهرستی از شعرا به ترتیبِ سالِ تولّدشان آمده است، از محمد بهجة الأثری متولد ۱۹۰۲ تا ناصر البدری متولد ۱۹۷۴. فهرستی هم از بانوانِ شاعر دارد: صفحه ۳۶۵-۳۷۱ شامل یک صد و هفتاد و دو شاعره.

از صفحه ۳۷۳ تا ۵۰۵ فهرست نام مجموعه‌های شعری این شعرا است و در هر صفحه نام دیوان و نام شاعر و سالِ انتشارِ آن ذکر شده است. من از کودکی، جمع و تفریق را خوب بلد نیستم، شما حساب

کنید ۱۳۰×۲۸ چند هزار مجموعه شعر می‌شود؟ چیزی حدود ۴۰۰۰ (چهار هزار!)

این هزار و ششصد و چهل و پنج «شاعر» تقریباً حی و حاضر، با حدود چهار هزار «مجموعه شعر» همه محصولات نیمه قرن دوم بیستم‌اند، بجز چند استثنای محدود؛ یعنی زبان عرب، در نیم قرن، اینهمه «شاعر» و «مجموعه شعر» به جهان ادب تحویل داده است. تازه، در مقدمه قید شده است که ما شعرا و شعرهایی را آورده‌ایم که تمام اصول درستی زبان عرب را رعایت کرده‌اند و هرکس هرکس را به این سفینه راه نداده‌ایم. شاید اگر قدری دست و دل بازی به خرج می‌دادند، نام مجموعه‌ها به ده‌هزار و نام شعرا به سه‌هزار نفر می‌رسید که حتماً می‌رسد. مثل اینکه تلفات اعراب، در راه شعر، چندین برابر ما فارسی‌زبانهاست.

فهرست نام مجموعه‌ها را فقط به ترتیب الفبائی آورده‌اند و اگر به ترتیب تاریخی نیز عرضه می‌کردند، زمینه بسیار خوبی بود برای بررسی تحول جمال‌شناسی و بوطیقای معاصر عرب که از نامهای کلاسیک و مانوس حرکت کرده و به نامگذاری‌هایی به تقلید گارسیا لورکا رسیده است.

چند سال قبل، در دانشگاه تهران، به یکی از دانشجویان که می‌خواست در باب شعر معاصر تحقیق کند و رساله فوق لیسانس خود را بنویسد همین پیشنهاد را کردم ولی او نتوانست و وقت آن را نداشت که فهرستی جامع از نام مجموعه‌های شعر آماده کند.

مسأله این است که هیچ ضرورتی ندارد که تک تک مجموعه‌ها را بخوانیم و درباره محتوای آنها و جمال‌شناسی شاعر و سبک او سخن

بگوییم، همان پشتِ جلد خود می‌تواند خبر از سرّ ضمیرِ شاعر بدهد.

در شعرِ معاصرِ فارسی، نام تمام مجموعه‌های شعر فریدون تولّی، همه از یک کلمه تشکیل شده است: رها، نافه، پویه و شگرف و این خود نشان می‌دهد که بوطیقای او از آن بوطیقاهاست که کلمه را مجرّد از بافتِ نحوی آن مورد نظر دارد و به تنهایی بدان می‌نگرد و برای جمالِ کلمه، فقط، در صورتِ مفرد، اهمیّت قائل است (مقدمه رها در این باره دیده شود). بر عکس شاملو و اخوان که کلمه را در ترکیب می‌نگرند و آخر شاهنامه و از این اوستا و پاییز در زندان یا باغ آینه و هوای تازه و آیدا در آینه و آیدا، درخت و خنجر و خاطره نام کتاب‌های ایشان است.

وقتی هزار یا بیشتر از هزار مجموعه شعر را از این دیدگاه، یعنی از دیدگاهِ «نام مجموعه‌ها» طبقه‌بندی کنیم و تجزیه و تحلیل و این طبقات را بر ادوارِ تاریخی یک قرن توزیع کنیم، درخواهیم یافت که در مجموع، در هر دوره‌ای، چه نوع حال و هوایی حاکم بوده است. نام گذاری‌های دوره رمانتیسیم ویژگی‌های خاصّ خود را دارد و نام گذاری‌های دوره واقع‌گرایی اجتماعی یا دوره رمزگرایی، نیز ویژگی‌های خود را.

جمال‌شناسیِ نام کتاب‌ها، در هر دوره، ساختارهای نحویِ موردِ علاقه شاعران و تم‌ها و موتیوهای مورد توجه ایشان را نشان می‌دهد و میزانِ نزدیکی و دوری شاعر را نسبت به بوطیقای شعرِ فرنگی و ترجمه‌هایی که در آن دوره رواج داشته است. هیچ ضرورتی ندارد که برای تحلیلِ ساخت‌های جمال‌شناسیِ یک شاعر حتماً دیوان‌های او

خوانده شود، می‌توان از روی نام کتاب‌ها، ذهنیت او را تحلیل کرد. از آنهمه آثار حسین بن منصور حلاج چیزی جز پاره‌هایی از کتاب الطواسین و مقدار کمی شعر عربی باقی نمانده است اما از روی نام کتاب‌های وی، که در الفهرست ابن ندیم و بعضی منابع دیگر باقی مانده است، ساختار ذهنی او و موازین جمال‌شناسی او را به خوبی می‌توان بررسی کرد، به ویژه وقتی، با اندکی هوشیاری و دقت، کتاب‌های باقی مانده از معاصران او را هم به عنوان ثرم و هنجار یا عُرفِ روزگار در نظر بگیریم.

در یک نگاه ساده ببینید حلاج چه عنوان‌هایی برای کتاب‌های خود اختیار کرده بوده است:

- (۱) طاسین الأزل و الجوهر الأكبر و الشجرة الزيتونة النورية / طاسین ازل و گوهر بیکران و درخت زیتونِ روشنایی.
- (۲) الأحرف المحدثه و الأزلیة و الأسماء الکلیة / حرف‌های نوآمده و ازلی و نام‌های کلی.
- (۳) الظل الممدود و الماء المسکوب و الحیاة الباقیة / سایه سایه‌ناک و آب فروریخته و زندگی جاودان.
- (۴) حمل النور و الحیاة و الأرواح / حملِ روشنایی و زندگی و روانها.
- (۵) الصهیون / صهیون.
- (۶) تفسیر قل هو الله احد / تفسیر قل هو الله احد.
- (۷) الأبد و المأبود / جاودانه و جاودانگی.
- (۸) قرآن القرآن و الفرقان / نزدیک شدن قرآن و فرقان.
- (۹) خلق الانسان و البیان / آفرینش انسان و بیان.
- (۱۰) کید الشیطان و امر السلطان / نیرنگ شیطان و فرمان سلطان.

- (۱۱) الاصول و الفروع / تنه‌ها و شاخه‌ها.
- (۱۲) سرّ العالم و المبعوث / راز جهان و آنکه برانگیخته است.
- (۱۳) العدل و التوحید / عدل و توحید.
- (۱۴) السياسة و الخلفاء و الامراء / سیاست و خلیفگان و امیران.
- (۱۶) شخص الظلمات / شخص تاریکی.
- (۱۷) نور النور / روشنی روشنی.
- (۱۸) المتجلیات / متجلی‌ها.
- (۱۹) الهیاکل و العالم و العالم / هیکل‌ها و عالم و عالم.
- (۲۰) مدح النبی و المثل الأعلى / مدیح پیامبر و نمونه برتر.
- (۲۱) الغریب الفصیح / شگفت آشکارا.
- (۲۲) الیقظة [یا: النقطة] و بدو الخلق / بیداری [یا: نقطه] و آغاز آفرینش.
- (۲۳) القيامة و القیامات / رستاخیز و رستاخیزها.
- (۲۴) الکبرياء و العظمة / بزرگی و بزرگواری.
- (۲۵) الصلوة و الصوابة / درود و درودها.
- (۲۶) خزائن الخیرات و الألف المقطوع و الألف المألوف / گنجینه نیکی‌ها با آلف بریده و آلف اُلفت گرفته.
- (۲۷) موابید العارفین / تنگناهای اهل شناخت.
- (۲۸) خلق خلائق القرآن و الإِعتبار / آفرینش آفریده‌های قرآن و عبرت‌ها.
- (۲۹) الصدق و الاخلاص / راستی و ویژه‌کاری.
- (۳۰) الامثال و الابواب / داستان‌ها و دروازه‌ها.
- (۳۱) الیقین / بی‌گمانی.

- (۳۲) التوحید / یکتانگری.
- (۳۳) النجم اذا هوى / ستاره آنگاه که فرو ریزد.
- (۳۴) الذاریات ذرواً / بادهای وزنده.
- (۳۵) فی «انَّ الذی فرضَ علیک القرآنَ لراذُکَ اِلَیَّ معادٍ / درباره «آنکه قرآن را بر تو فرو فرستاد، تو را باز خواهد گرداند».
- (۳۶) الدُّرَّةُ اِلَیَّ نصر القشوری / مروارید، خطاب به «نصر قشوری».
- (۳۷) السیاسة اِلَیَّ الحسین بن حمدان / سیاست، خطاب به «حسین بن حمدان».
- (۳۸) هو هو / هو هو.
- (۳۹) کیف کان و کیف یكون / چه گونه بود و چه گونه خواهد بود.
- (۴۰) الوجود الأوَّل / هستی نخستین.
- (۴۱) الکبریت الأحمر / گوگردِ سرخ.
- (۴۲) السمری و جوابه / «سمری» و پاسخ او.
- (۴۳) الوجود الثانی / هستی دیگر.
- (۴۴) لا کیف / بی چه گونه.
- (۴۵) کیفیة و الحقیقة / چه گونگی و حقیقت.
- (۴۶) کیفیة بالمجاز / چه گونگی مجازی^۱.

از تأمل در نام کتاب‌های حلاج می‌توان به ژرفای ذهنیت او پی بُرد، و می‌توان مبانی جمال‌شناسی هنر او را توصیف کرد. بخش عظیمی از این نامگذاری‌ها، در شرایط کنونی، قابل تحلیل معناشناسیک نیست زیرا زمینه تاریخی و معرفت‌شناسیک یا به تعبیر

(۱) الفهرست، ابن الندیم، چاپ رضا تجدد، ۳-۲۴۲.

باختین بافت ایدئولوژیکِ متن، بر ما پوشیده است. با اینهمه از سوی دیگر، «متنِ غایب» آثار حلاج را بر ما روشن می‌کند و ما درمی‌یابیم که او در بیشتر این نوشته‌ها متنی که در ذهن دارد قرآن است. در شماره‌های ۱، ۳، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۲۰، ۲۴، ۳۳، ۳۴، ۳۵ ناظر به مفاهیم و تعبیرات قرآنی است و عین کلمه یا عبارت از قرآن گرفته شده است. در دیگر شماره‌ها نیز حضورِ قرآن را، به عنوانِ «متنِ غایب» آثار او به گونه‌ای آشکارا می‌توان دید، ولی این حضور فاقدِ آن وضوحی است که در آن شماره‌ها وجود دارد.

در اعمّ اغلبِ این نام‌گذاری‌ها ذهنِ وحشی و مُدِرِنِ حلاج، خود را آشکار می‌کند، بویژه در شماره‌های ۱۶ (شخصِ تاریکی) و ۲۱ غریبِ فصیح (شگفتِ آشکارا) و ۳۸ هو هو و ۴۴ بی چه گونه و ۱۷ روشنیِ روشنی.

کافی است که مقایسه کنیم این نام‌گذاری‌ها را با نام‌گذاری کتابهایی که از جُنید معاصر او باقی مانده است، همان کسی که می‌گویند فتوای قتلِ حلاج را بناچار صادر کرد:

(۱) قصیده صوفیه / شعری صوفیانه.

(۲) السّرفی انّاس الصوفیه / راز، در نفّس‌های صوفیان.

(۳) دواء الارواح / داروی جان‌ها.

(۴) کتاب الفناء / کتاب فنا.

(۵) کتاب الميثاق / کتابِ پیمان.

(۶) کتاب فی الالوهية / کتابی در الوهیت.

(۷) کتاب فی الفرق بین الاخلاص و الصدق / کتابی در فرق میان اخلاص و صدق.

- ۸) مسائل فی التوحید / پرسشهایی در یکتانگری.
 - ۹) ادب المفتقر إلى الله / ادب نیازمندان حق.
 - ۱۰) کتاب دواء التفریط / کتاب داروی تفریط.
 - ۱۱) شرح شطحیات ابی یزید / شرح شطح‌های بایزید.
 - ۱۲) الوصایا / وصیت‌ها^۱.
- بقیه آثار او تا شماره ۲۳ «نامه به فلان» و «نامه به بهمان...» است. بازگردیم به تحوّل ذهنیت شاعران معاصر عرب از خلال فهرست نام مجموعه‌های شعری ایشان، در یک نگاه شتابان و سفری. چه الفبارا ملاک قرار دهم و چه تاریخ‌ها را، باز محاسبه‌ام نقص‌هایی خواهد داشت. بناچار یک «مفهوم» را برمی‌گزینم و در دایره آن مفهوم نکاتی را یادآور می‌شوم؛ کلمه‌ای مانند [عاشق] را که می‌تواند برای هر گونه سبک و مکتبی موضوعیت داشته باشد، در نظر می‌گیریم. با کلمه «عاشق» و مؤنث آن «عاشقه» که در بحث ما تفاوتی ایجاد نمی‌کند، این عنوان‌ها ساخته شده است:
- ۱) عاشقة الليل / عاشق شب، ۱۹۴۷.
 - ۲) عاشق من افريقيا / عاشقی از افریقا، ۱۹۶۴.
 - ۳) عاشق من فلسطين / عاشقی از فلسطین، ۱۹۶۶.
 - ۴) عاشقة الأبحار / عاشق دریاها، ۱۹۷۴.
 - ۵) عاشق الزمن الوردی / عاشق روزگار گل سرخ، ۱۹۸۲.
 - ۶) عاشق الأرض و السنبلة / عاشق زمین و خوشه‌های گندم، ۱۹۸۶.
 - ۷) عاشق حوريات البحور السبع / عاشق پریان هفت دریا، ۱۹۸۶.

(۱) تاریخ التراث العربی، فؤاد سزگین، المجلد الاول، الجزء الرابع، ۴-۱۳۲.

۸) عاشق لأنفاس الرياحين / عاشقِ نفسِ گل‌ها، ۱۹۹۰.

۹) عاشق من لبنان / عاشقی از لبنان، ۱۹۹۲.

۱۰) عاشق من قاهرة / عاشقی از قاهره، ۱۹۹۲.

ما در اینجا با ده نام از ده مجموعه که در فاصله ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۲ نشر شده است روبرویم. ممکن است بعضی از این مجموعه‌ها، کارِ آغازین و تجربه‌های خام یک جوان باشد و ده مجموعه برای داوری کافی نباشد، ولی اگر هشت کتاب اول را ملاک قرار دهیم می‌بینیم که در فاصله ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۰ جمال شناسی این نام‌گذاری‌ها از نام ژمانتیک «عاشقِ شب» و نام‌های سیاسی - رمزی «عاشقی از افریقا» و «عاشقی از فلسطین» با زمینه‌ای تاریخی - سیاسی مناسب آن سال‌ها، چه‌گونه تحوّل یافته و در سال‌های بعد به صورتِ نام‌هایی سوررئالیستی‌تر و چند معنایی‌تر درآمده است. دایرهٔ تفسیرپذیری و قلمرو هرمنوتیکِ نام‌ها، در فاصله ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۰ تغییری آشکار داشته است و از ذهنیتی متحوّل در امورِ روحی شاعران خبر می‌دهد. من در اینجا واردِ این بحث نمی‌شوم که کدام شعر سرودهٔ کدام شاعر است و پایگاهِ او در تاریخِ شعر معاصر عرب چیست؟ همین قدر یادآور می‌شوم که نخستین مجموعه (شماره ۱) متعلق است به خانم نازک الملائکه، یکی از پیشاهنگان شعرِ جدید عرب که عروضِ نیمایی در شعرِ عرب به نام او ثبت شده است. در آن زمان که این مجموعه را نشر داده است دخترِ جوانی بوده است که از طریقِ آشنایی با ژمانتیک‌های انگلیسی می‌کوشیده است نوعی شعرِ تازه به زبان عرب عرضه کند، ولی آخرین مجموعه‌ها تا ۱۹۹۰ خبر از نوعی تحوّل و میلِ به نوآوری را نشان می‌دهد. یادآور می‌شوم مجموعه‌های

۹ و ۱۰، از آنجا که تکرار الگوی سالهای آغازی و تقلید آن است در این بررسی خارج از بحث قرار گرفته است.

مجموعه‌های ده گانه مورد بحث معلوم نیست از آن چه کسانی است و اینان چه مقامی در شعر عصر خود دارند. ای بسا که هیچ اهمیتی هم نداشته باشند ولی در آنسوی تمام این مسائل، این حقیقت را به چشم می‌بینیم که در فاصله ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۰ جمال‌شناسی شعر عرب از تجربه‌ای رمانتیک خام به طرف نوعی تجربه سوررئالیستی حرکت کرده است. رتوریکِ گارسیا لورکا و جمال‌شناسیِ سخن او بر تمامی این نام‌های دوره بعد سایه افکنده است. سایه سخن لورکا را هم در تحلیل معنی‌شناسیکِ این نام‌ها و نوع تصویری که از آن حاصل می‌شود می‌توان دید و هم در ساختار نحوی نام‌ها.

در آغاز، یعنی در دوره رمانتیسم، کلماتی مانند «عاشقة الليل» از دو کلمه (مضاف و مضاف الیه) ساخته شده است و در مرحله بعد که دوره رمزگرایی سیاسی است قدری درازتر شده است: «عاشق من افریقیا»؛ تبدیل به سه حرف شده است با بار معنایی کاملاً متفاوتی. در مرحله سوررئالیسم یعنی شماره‌های ۵، ۶، ۷ و ۸ ساختار نام‌ها طولانی‌تر شده است و نفوذ بیشتر لورکا را در این نام‌گذاری‌ها می‌توان دید و این عیناً همان چیزی است که در شعر فارسی، از جمله در شعرهای احمد شاملو، اتفاق افتاد که از «هوای تازه» و «باغ آینه» شروع می‌شود و می‌رسد به «آیدا در آینه» و «آیدا، درخت و خنجر و خاطره». غرض به هیچ وجه، ورود به بحث مقایسه‌ای نبود. خواستم یادآور شوم که آب در ظروف مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد و دارای مشابَهت‌هایی است به معنی دقیق کلمه «وحشتناک».

ما را از شرّ این شعرها نجات دهید!

اکنون که قرن بیستم به پایان رسیده است، خواننده این کتاب ممکن است از خود بپرسد که بعد از نسل شوقی و جواهری و نسل ابوماضی و نعیمه و رمانتیک‌های جوان‌تر و بعد از نسل سیّاب و البیّاتی و ادونیس، و در آخر خط محمود درویش و نسل او که ادامه همان راه‌هاست با تکیه‌ای بیشتر بر فلسطین، بعد از اینها چه اتفاقی افتاده است؟ حقیقت این است که امر مهمّی اتفاق نیفتاده. شاعرانی هنوز راه شوقی و جواهری را ادامه می‌دهند و شاعرانی راه سیّاب و ادونیس و البیّاتی را و لشکر انبوهی هم بعداً آمده‌اند که حرف‌هایشان عین حرف‌هایی است که در سال‌های اخیر در مطبوعات فارسی حجم انبوهی از «تولید شعر» را تشکیل می‌دهد: شعری بی‌شکل و بی‌وزن و بی‌قافیه و بی‌معنی و بی‌آرزو و بی‌آرمان و فاقد هرگونه غم و شادی و در یک کلام: بی‌همه‌چیز، با ادّعاهای عجیب و غریب و دستاوردی زیر صفر. تولید یک‌روزه این گونه شاعران برابر تولید یک قرن شاعران نسل‌های قبل است، چون برای شاعر بودن در این مکتب هیچ‌گونه شرطی، جز ادّعا، وجود ندارد و ادّعا هم کاری است آسان. مقاله‌ای که در پایان این کتاب می‌خوانید، نوشته محمود درویش

است که حالتِ خفقان خودش را و دیگران را از این گونه «شعر» در زبان عربی بیان کرده است. در این مسأله نیز حکمِ آب در ظروفِ مرتبطه صادق است. اینک شما و فریادهای او*.

بر شعر چه می‌رود؟

انبوهی از اندوه، گلوی ما را می‌فشارد تا فریادی برآوریم؛ فریادی که نمی‌دانیم آن را چه باید نامید. زیرا شعر، که یکی از شادی‌های انگشت‌شمارِ زندگی ما بود، دارد صحنهٔ زندگیِ ما را ترک می‌کند، بی‌آنکه ما را خبر کند و یا از دور بدرودی بگوید. ما که خود را ملّتِ شعر می‌نامیم، شاهدِ سقوطِ یکی از واپسین سنگرهای خود هستیم، بی‌آنکه میلی به مقاومت از خود نشان دهیم.

بارها و بارها، در لحظه‌هایی که روح نیازمندِ تغنی بوده است، به سوی صدای خود (= شعر) شتافته اما صفحه را متراکم از سفیدی یافته است. چه روزهای آرامِ تعطیلی که از تراحمِ تلخی‌ها برکنار بوده است و دشمن‌مایگی این گونه شعرها، آن روزها را بر ما کدر کرده است. چه بسیار که در کسالت‌های جسمانی مشتاقِ آن بوده‌ایم که سرودی یا شعری ما را به نشاطِ یک جشن ببرد یا دریا را به سوی ما بیاورد، ولی آن کسالت به بیماری انجامیده است.

چه لحظه‌های حماسی بزرگی که از فرود آمدن سنگی، که روزگار بر سرِ ما ریخته، به وجود آمده و ما به حصارِ این پهلوانِ ناتوان پناهنده شده‌ایم تا سرودی سرکنیم و او را همچنان خاموش و لب فرو بسته

* عنوان اصلی مقاله این است: «انْقِدُونَا مِنْ هَذَا الشَّعْرِ»، در مجلهٔ الْكَزَمَل، العدد السادس، ربيع ۱۹۸۲، بیروت.

یافته‌ایم تا به ما بگوید: اشیاء - به همان گونه که بر روی زمین قرار دارند، در همان صورتِ طبیعی خود - شاعریّتِ بیشتری از شعرِ این روزگار دارند؛ روزگاری که روح در آن از ارائهٔ اندوه‌گزاری‌ها و شکایت‌های خود ناتوان است. گویی جهان رؤیا، نفس رؤیا، یکباره به انحطاط گراییده و از آن آزادی - که جز تشویش برای او به حاصل نیاورده است - سرِ توبه کردن دارد.

چرا چنین عذری به پیشگاه شعر تقدیم می‌کنیم؟
آیا به این دلیل که یک موسیقیِ نازل، نسبت به یک واقعیتِ نازل، در جایگاهی فروتر می‌ایستد؟ آیا به دلیل این است که بدمزگی یک شعر، آزاری بیشتر از خشخش جاروبِ رُفتگران در خیابان دارد یا به آن دلیل که قافیه‌ای نابهنجار از دیدارِ یک زندانبان آزاردهنده‌تر است؟ یا به این دلیل که خارج آهنگ بودنِ یک نغمه جراحی بر روح وارد می‌کند که از آثرهای خطر، با آن صداهای گوش خراش، آزاردهنده‌تر است؟

شاید. و شاید به این دلیل است که شعر نرمشی دارد که اگر خللی در آن وارد شود، کلام را ناگوار و زشت می‌کند. آیا می‌خواهیم چنین ادّعا کنیم که شعر از آن روی، موردِ عشق و علاقه قرار نمی‌گیرد که این روزها تحقق‌پذیر نیست جز در کمالِ نسبیِ آن که آن هم خود در صورتِ تحققِ کمالِ نسبیِ دیگری قابلِ تصوّر است: لحظه‌ای که در آن روشنایی بر دل می‌تابد و سبب می‌شود که پس از قرائتِ شعر احساس کنیم که ما چیزِ دیگری شده‌ایم جز آنچه قبل از قرائتِ شعر بوده‌ایم.

این نیز مسأله‌ای نسبی است. هر کسی دلبستگیِ خاصّ خود را به

شعر دارد که با نوعِ دل‌بستگیِ دیگران متفاوت است. هر دل‌بستگی‌یی رازها و نشانه‌های ویژه خود را دارد. از همین جاست که تعریف شعر دشوار و دشوارتر می‌شود و در نظر من چنین می‌نماید که امری محال است، هم برای شاعری که می‌سراید و هم برای آنکس که با قرائت خویش از شعر لذت می‌برد. با اینهمه چیزی شبیه به نوعی مقیاس وجود دارد: وظیفه شعر این است که من خواننده را دگرگون کند.

من به راستی نمی‌دانم که شعر چیست. اما به همان اندازه که نسبت به ماهیت شعر جاهل‌م، معرفتی کامل دارم نسبت به آن چیزی که شعر نیست. آنچه که در نظر من شعر نیست، چیزی است که در من تغییری ایجاد نکند. چیزی است که چیزی را از من نگیرد و چیزی از جنس غم و شادی را به من ندهد. «ناشعر» چیزی است که توجیه کننده وجود من بر روی زمین نباشد و بودن مرا بر این کره خاکی معنی ندهد. چیزی است که بُرهان قدرت من بر آفرینش نباشد. چیزی است که در ظرف شکسته آبی، وجود مرا عرضه ندارد. به اختصار بگویم: شناخت من نسبت به آنچه «ناشعر» است راه نزدیک شدن من به ادراک «شعر» است زیرا ما همیشه به تفسیر مفاهیمی می‌پردازیم که دارای ابهام‌اند و نه برعکس.

از همین جاست که فریاد می‌زنیم: بر شعر چه رفته است؟ آنچه ما سالهاست می‌خوانیم و به گونه‌ای انبوه در حال رشد و تولید است، شعر نیست. چندان که آدمی مثل مرا - که مبتلا به شعر است - بعد از قریب یک رُبع قرن، به این وادار می‌کند که نسبت به آن احساس خفقان کنم، حتی اعلام کنم که آزارم می‌دهد، از آن نفرت دارم و آن را نمی‌فهمم. شکنجه‌ای که هر روز از این باب تحمل می‌کنیم، یعنی از

بابتِ بازیچه قرار گرفتنِ شعر، ما را بدان وادار می‌کند که گاه بپذیریم که اتهامِ متوجّه اصلِ شعرِ نوِ عربی است. اما آیا همین بسنده است که هر شاعری، با شیوه خویش، خود را از آن برکنار اعلام کند تا از این تهمتِ عام مُبرّا شود؟ خویش را از چیزی که بدان مشابهتی ندارد مُبرّا دانستن چه سودی خواهد داشت؟ هیچ کس این تجربه را آزموده است که اندام‌های خود را در پیکر دیگران ببیند، بی‌آنکه مسئولیتِ تفکیکِ پیکرِ خویش را تحمل کرده باشد؟

وظیفه شاعران و ناقدان است – اگر ناقدانی وجود داشته باشند – که به کارِ دشوارِ محاسبهٔ نفسِ پردازند. هنگامِ آن رسیده است که به نقدِ خویش پردازیم. چه گونه ممکن است که این بازی منفی کار را بدانجا بکشاند که همگان به تجدیدِ نظر در بابِ ارزشِ شعر جدیدِ عربی پردازند و کار را به سر حدّ مسخره کردن بکشانند؟ تجربه‌گری در کار این گونه از شعر، به حدّ گسترده‌ای رسیده است، چندان که «ناشعر» بر «شعر» فرمانروایی می‌کند و چیزهای طفیلی بر آن گوهرِ گرانبها مستولی‌اند. اینها سبب شده است که شعرِ نوِ بازیچه تلقی شود و چیزی رکیک و نامفهوم. همین تشابه اسمی است که مرز میانِ شعر و ناشعر را آشفته می‌کند.

گاه خویش را از این هراس، بدین آرامش می‌دهیم که می‌گوییم: تاریخ شعر سرشار از این گونه تطاول‌ها و دعوی‌ها بوده است. اما چه می‌توان کرد که تراکمِ رکاکت و انبوهیِ هیچ و پوچ، و از میان رفتنِ معیارهای ویژه شعرِ نو، که مردمِ کلیدِ قرائتِ آن را از دست داده‌اند، کار را دشوار کرده است، بویژه که شعرِ نوِ عربی هنوز مشروعیتِ خویش را در اعماقِ جامعه – و اگر بتوان گفت: در وجدانِ همگانی –

استوار نکرده است و خود را در ذوق عام تثبیت شده ندیده است. به همین دلیل این نمونه‌های پست و مسخره، کار را به آنجا خواهد کشاند که اصلِ تجربهٔ نوجویی در معرض خطر و تجدید نظر قرار گیرد.

هر سخنِ نامفهوم و آشفته و رکیک و «ناشعر» و منفی، امروز، این توانایی را دارد که خود را در جامهٔ شعر عرضه کند و طفیلیِ وجود شعر گردد و در چنین هرج و مرج و بازار آشفته‌ای مدّعی شود که شعرِ مُدِرّنی است برای آیندگان و در هجومِ «دلارهای نفتی» بر عطشِ کاغذها، خود را بیفشاند و از زبانِ وظیفه‌گیرانِ فرهنگ، در مؤسساتِ نشر، خوشامد و تحسین دریافت کند.

همگان، یا در حالتِ هراس و ترس‌اند یا عاجز از سخن‌گفتن: ما نمی‌فهمیم. آیا تو می‌فهمی؟ لابد کسانی هستند که بفهمند. بی‌گمان، خواننده‌ای متولّد خواهد شد که بفهمد. هیچ کس هم وسیله‌ای برای ورود به دنیای این شعر نمی‌یابد و زورقِ نجاتی نیز برای بیرون آمدن از آن وجود ندارد.

همگان مبهوت و مرعوب این شکلِ تهی و تقابلیِ ماهی و قرنفل (ظ: چیزی از جنس جیغ بنفش در شعر عربی امروز) اند و مسخره‌کردنِ وطن که مندرج در «خطاب سیاسی» است. همه عقلشان را از دست داده‌اند و حرف‌های یاوه و بی‌معنی را «متن» text نام‌گذاری می‌کنند. همان گونه که سیاست آنها را سرکوب کرده است، مرعوب این گونه از هنر نیز شده‌اند. ناچار خود را به نفهمیدن متهم می‌کنند و هرگز جرأت نمی‌کنند که از خود بپرسند و بحث و جدّلی کنند زیرا همیشه تازیانه‌ای به نام «شعر مُدِرّن»، با آن غموض و

نامفهوم بودنش، بالای سر آنهاست و آنان را تهدید می‌کند تا تسلیم شوند.

به یکی از ناقدانِ بزرگ گفتم: چرا مداخله نمی‌کنی؟ چرا نیروی عظیمِ دانشِ نقدِ خود را در راهِ پژوهشِ شعر جدید صرف نمی‌کنی تا بعضی ضوابط و قواعد را مشخص کنی و مرزی برای این هرج و مرج بیابی؟ گفتم: نمی‌فهمم و تواناییِ آن را هم ندارم که بگویم تمامی این‌گونه شعرها، از آغاز تا امروز، شعر نیست و می‌ترسم که ناقدانِ نو مرا به محافظه‌کاری متهم کنند، همین‌هایی که شعرهای نامفهوم را با مقاله‌هایی نامفهوم‌تر مورد بحث قرار می‌دهند. من که به ساختگرایی اعتقادی ندارم و از عهدهٔ رسمِ خطوط و منحنی‌های آن برنمی‌آیم! براستی بر شعر چه می‌رود؟

امروز سیلی ویران‌کننده از کودکِ مآبی، زندگیِ ما را در هم می‌نوردد و هیچ کس را جرأتِ آن نیست که بپرسد آیا اینها شعر است؟ ما سخت نیازمند دفاعیم، نه تنها دفاع از ارزشهای شعری ما، بلکه دفاع از آبروی شعر نو که پایه‌های خود را از شعرِ کهن گرفته به این نیت که آن را دگرگونی بخشد نه آنکه درهم بشکند و ویرانش کند. ولی شکستن، دانسته یا ندانسته، ذاتِ زبان را تهدید می‌کند. بدون زبان – که قلمرو کارِ شاعر است – نوآوری در کجا باید اتفاق بیفتد؟ اینهایی که دم از «منفجر کردن» زبان می‌زنند آیا معنی این اصطلاح یا تعبیر را، به درستی، می‌دانند؟ آیا توضیحی دربارهٔ این به اصطلاح «موسیقی داخلی» موهوم داده‌اند؟ آنها که وزن را تحقیر می‌کنند. این موسیقیِ داخلی چرا فقط در «نثر» باید خود را آشکار کند مگر در حضورِ وزن نمی‌توان از موسیقیِ داخلی بهره بُرد؟ براستی این

اصطلاح موسیقی داخلی و موسیقی خارجی کدام است؟
 خواهند گفت: «پذیرفتن ایقاع (= وزن) یک الگوی متشابه را به وجود می آورد» آری، اما درباره همین به اصطلاح شعری که خود اینان، متجاوز از بیست سال است* حرفش را می زنند چه خواهند گفت؟ مگر همین، به اصطلاح، «شعر» خود یک الگوی معین نیست که مدّت بیست سال است ما آن را شب و روز به صدها نام می بینیم؟ آری، آنچه ما می خوانیم و به نام شعرِ مُدَرّن، یک چیز بیش نیست که صدها نام بر آن نهاده می شود و از روزنامه‌ای به روزنامه‌ای و از مجله‌ای به مجله‌ای و از رسانه‌ای به رسانه‌ای در حال جا به جایی است. آیا همان عیبِ الگوداشتن که در مورد شعر کلاسیک گفته می شود، در این «شعر مدرن» به نوع شدیدتری وجود ندارد؟ دست کم، شعر کلاسیک به علّت دشواری تقلید آن الگو، مانع از آن می شد که مثل شعر مُدَرّن اینگونه بازیچه روزگار باشد.

درست است که شعر، آنگونه که کتاب‌های کلاسیک می گفتند، «کلام موزونِ مقفّایی که اندیشه‌ها و عواطفی را تصویر کند» نیست. ما همگی از پذیرفتن چنین تعریف بسته و محدودی، سرباز می زنیم. اما آیا نپذیرفتن این تعریف، به معنی پذیرفتن عکس آن است که بگوییم: «شعر کلام غیر موزونِ غیر مقفّایی است که هیچ فکر و احساسی را تصویر نکند؟»

درست است که ضرورت دفاع از ابزارهای نخستین و بدیهی شعر را، آن ابزارهایی که جنبه ضروری دارند، به مسخره می گیریم برای

* تاریخ نشر این یادداشت ۱۹۸۲ است. (مترجم)

آنکه سبب شود که در مسائلی بالاتر اختلاف بوجود آید، امّا، امروز مسأله شعر به سطح مسائل بسیار ابتدائی و قواعد ساده زبان تنزل پیدا کرده است از قبیل این که شاعر بداند که در زبان عرب، فاعل مرفوع است و بداند که در کتابت، «همزه» را در روی الف یا واو باید گذاشت نه روی سنگفرش خیابان.

آری، کوشش برای تبریّه شعر نو از تهمت نابودی عمومی آن را به مسخره می‌گیرم زیرا شعر که یکی از تجلیات روح ملی است، برای من دارای کمال اهمیّت است، درست مثل موجودیّت و سرنوشت خود من. نابودی شعر را نابودی ملت خویش می‌شمارم. درست به اندازه هویت خودم به آن اهمیّت می‌دهم و به همین دلیل نابودی زبان خود را نابودی مدنیّت خویش می‌دانم. از این روی فریاد برآوردن در این باره را - که دفاع از شعر و زنده و فعّال نگه داشتن آن است و روشنی و رسالت آن - شکلی از اشکال دفاع از روح ملت خود و فرهنگ ملی خویش می‌شمارم.

به همین دلیل است که نمی‌توانیم بر احساسات خود، در این باره، لجام بزنیم، چرا که می‌بینیم، با روشی سنجیده در کار ویران کردن شعر عربی می‌کوشند و این کاری ست که در برابر چشم ما، هر روز، از رهگذر رسانه‌های بسیار با اهمیّت در شرف شکل‌گیری است. هر قدر با حسنِ نیت به موضوع بنگریم، دست کم باید بپذیریم که این کار، کاری است سازمان یافته و گرنه چه گونه امکان دارد که آن را حمل بر این کنیم که این رسانه‌ها، در طول این سالها، از یافتن یک شعر سالم واقعی عاجزانند و از سوی دیگر می‌بینیم که همه دست‌اندرکار ترویج انواع آشفته‌گی و به هیچ و پوچ گرایاندن کارند تا دشمنی میان شعر و

واقعیتِ حیات استوارتر شود.

و این هیچ و پوچ‌گرایی، در برابر چشم جوانان - که جویای آگاهی و خواستار زبانِ شعر جدیداند - تمام فضا را پر می‌کند. نه، نمی‌توانیم سرکشی احساس خود را لجامِ زنیم و این کوشش سازمان‌یافته را - که در راهِ نابودکردنِ شعر عربی است - نادیده بگیریم؛ کوششی که می‌خواهد همه چیز را به یک شکل درآورد و نامِ آن را مدرنیسم در شعر بگذارد.

«شعر نباید هیچ چیز بگوید.» یا «شعر کلامی است که حرفی در آن نباشد.» این است نغمهٔ اصلیِ روزگار ما. با اینهمه، همین شعر، خود حرفی دارد و پیوسته همان حرف را تکرار می‌کند: هیچی و پوچی! غیابِ واقعیت، یعنی به مسخره گرفتنِ زندگی، راه، عشق، و جنبش در راهِ زندگی. رسیدن به ضدِّ شعر. بنابراین، شرطِ شعر بودن تهی بودن است. حیات و واقعیت در تناقض با شعرند. زندگی بارِ سنگینی است بر دوشِ شعر. شعر، جز از طریقِ رهایی از زندگی و افکندنِ این بار سنگین نمی‌تواند به آزادی خویش دست یابد. به همین دلیل زندگی در شعرِ امروز امری است ساقط و خیانت‌آمیز و بی‌اعتبار.

حال متوجه شدید که این شعر هیچ و پوچ - که مدعی است شعر نباید هیچ حرفی داشته باشد - خود چه حرفِ مهمی را می‌زند و چه چیز مهمی را تبلیغ می‌کند: ترویجِ «نگفتن» که خود نیرنگی است برای «گفتن» حرف‌های طرفِ مقابل، یعنی دشمن!

راهی نداریم جز اعتراف به این که بگوییم بسیاری از شاعرانی که توهمِ محبوبیتِ شعری خود را در گروِ مسألهٔ وطن و همراهی با اندیشه‌های پیشرو می‌دانستند، امروز وطن در نظر آنان تبدیل به

حرفی بی معنی شده است و پیشروبودن، در زبان ایشان، جز نابودکردن زبان چیز دیگری نیست.

با اینهمه وظیفه ما نیز این است که بپذیریم که این چشم پوشی هنری ایشان و نادیده گرفتن موضوعات شعری که پیش از این بهره مند از آن‌ها بودند، پایان کار نخواهد بود. حتی به این نیز خاتمه نخواهد یافت که تبدیل به ضد هدف قبلی خود شوند یا وطن را مسخره کنند؛ چیزی که این ضد هدف کنونی خواستار آن است. اگر شعر بدی درباره وطن سروده شود، دلیل آن نخواهد بود که من به وطن خویش خیانت کنم. اگر شاعر ناتوانی که شعر میهنی بد می سراید، شعر بدی درباره وطن بگوید نقیض هنری رفتار او این نخواهد بود که ما طرف مقابل ایدئولوژی او را برگزینیم و یکباره به شعر و وطن، هر دو، خیانت کنیم.

آیا ما از یک سنگر واحد، در حال گفتگو هستیم؟ چه دشوار است این پرسش آنگاه که بعضی از شاعران و ناقدان ستیزه‌های درونی خود را با اطمینان عرضه می‌دارند: در قهوه‌خانه و کوچه انقلابی‌اند و در سرودن ارتجاعی. آیا ما از یک موضع واحد در حال گفتگو هستیم [....]

نه، این گرمگاه ستیزه میان نوآوران و کهنه پردازان نیست. این جنگ «ازهری»ها و «دادائیست»ها نیست. این درهم ریختن همه چیز است به همه چیز. چیره شدن رنگ خاکستری است: آن چنان که نوپیشگی خواهان انقلاب شود، هر چند در صورت تاریک‌ترین اندیشه‌های ارتجاعی، فقط به خاطر این که غرابت و تصادفی بودن خویش را ژرفای بیشتری بخشد یا این که نوپیشگی، در راه بیان

واقعیت‌ها، خواهان اندیشه‌های کهن شود و دروازه‌های خود را به روی دیگران بگشاید و به سرودی همگانی بدل شود.

آنچه در این هرج و مرج ما را به رسوایی خواهد کشانید این است که نوپیشگی دارد تبدیل به مُرادفی برای هیچ و پوچی و ضدّ آرمان می‌شود؛ جایی که برای هیچ چیز معنایی وجود ندارد. نه اشیاء معنی دارند و نه زبان و آرمان و کار و کوشش. حتی «معنا» هم معنایی ندارد: معنی در «شعر» همان بی‌معنایی است چرا که معنی هم – آن گونه که این نوپیشگان عقیده دارند – امری است مربوط به دنیای فرسوده قدیم، درست مثل فصاحت که جای خود را به رکاکت داده است.

آیا شعر مکتبِ «نگفتن» تمام حرفی که می‌خواهد بگوید همین است؟ این مکتبِ «نگفتن» که دارد شعر را از محیطِ زندگی روزانه‌ی ما ریشه کن می‌کند و آن را بدل به مضحکه محافل کرده است. نه، چنین نیست. حرف‌های دیگری هم دارد: همه چیز را مثلِ هم کردن، شجاعت را با موش تاخت زدن، شعر را به مضحکه و معما و پوچی بدل کردن. لحن عمومی نوشته‌های نظریه پردازان این مکتبِ «نگفتن» از این قرار است:

بینید! در این شعر، شاعر چه خوب توانسته است سطرها را آرایش دهد. خامی را چه قدر آزموده و پخته عرضه کرده است. نقطه‌های تعجب روی سطر بیدارند. موسیقی داخلی شعر شگفت آور است. بیانِ عرفانی در جای خود نشسته است. فاصله میانِ دو بند چه سکوتِ الهام بخشی را ایجاد می‌کند. دور از هر گونه داوری از بیرون، شعر چه جلوه‌ای دارد! ما نباید این شعر را از بیرون بنگریم. باید به درونِ شعر راه یافت! چه انسجامی دارد! با همه استواری و

استحکامی که دارد هیچ دهشت و رعشه‌ای ایجاد نمی‌کند. شرایط نوشتنِ یک شعرِ مدرن را به کمال در خود نهفته دارد: درست، طبق همان اصولی که آن را باید در کتابِ بسیار مهم ذیل مطالعه کرد «چه گونه می‌توان در یک هفته، بدون معلّم، نوشتنِ شعرِ مدرن را آموخت» کتابی که به زودی نشر خواهد شد [...]

نه ما همچنان با سماجتِ این شعر و تراکمِ آن روبرویم زیرا در این مقوله همه چیز می‌تواند شبیه همه چیز باشد و آن همه چیز هم آبکی و پوچ. شعری که بی‌مایه‌ترین پدیده است! این شعر فقط ایجادِ تراکم می‌کند. چیزی بر فرهنگ نمی‌افزاید. حادثه‌ای تلقی نمی‌شود. شکلی از اشکالِ فاجعه‌ای است که از رهگذرِ آن شعرِ مُدِرُن هستی و موجودیتِ فرهنگی ما را تهدید می‌کند. عَزَلَتِ ماست که معیارِ آفرینش ما شده است و ما را تا بدانجا کشانده است که از غموض و پیچیدگی و بی‌معنایی دفاع کنیم؛ غموضی که حاصل این نوع از شعر است و ارتقاداتِ آن تا مرحلهٔ آفرینش. زیرا توانائی ما بر نوشتنِ شعرِ مهم‌تر از نیازی است که به نوشتن داریم و کیفیتِ گفتار، هدفِ نهایی است. کیفیتی که هیچ چیز نمی‌گوید. چنان است که گویی آفرینش از مرحلهٔ مروارید به صدفِ خالی تنزل یافته است و همان است که از آن سخن می‌گوید. از سوی دیگر، در همین چشم‌اندازِ فاجعه است میلِ آشکاری که شاعرانِ مدرن به تخصّص در شعریتِ شعر دارند و نه به تعبیر. اصلِ قضیه برخوردِ شعر با زندگی است و از این توجّه به نظریه‌های شعری، شعر هرگز جایگاهِ خود را نمی‌یابد. یعنی حیاتِ انسانی را. خوش دارم که چنین احساس کنم و نمی‌گویم خوش دارم بدانم که

شعر آغاز می‌شود از آنچه شعر نیست زیرا سعی برای تبدیل مادهٔ شعری به شعر، گاه تقلیل شعر است به تکنیکی که فاقد عناصر انسانی است و گاه هست که کار شعر به نوعی آزمایشگاه بدل می‌شود؛ آزمایشگاهی که شعر را بدل به یک معادلهٔ شیمیایی می‌کند. در اینجا آنچه سخن‌گفتن از شعر است جای ذات شعر را می‌گیرد.

بر شعر چه می‌رود؟ من از یک سوی وحشت خویش را از این بازار آشفته و هرج و مرج اعلام می‌کنم و از سوی دیگر هراس خود را از تکنیک خالصی که فاقد جنبه‌های حیات انسانی باشد. آیا حق داریم که فریاد بزنیم و بگوییم: آیا هنگام آن نرسیده است که به جای نوشتن، تعبیر کنیم و به جای انفجار تقطیر شویم.

بر شعر چه می‌رود؟ بی‌گمان همان سخنی را خواهند گفت که از پیش گفته‌اند: مسألهٔ شعر خود بخشی از مسألهٔ دیگری است که عبارت است از موقعیت فرهنگی اعراب که آن خود نیز بخشی از مسألهٔ دیگری است که وضع عمومی عرب‌هاست. و خواهند گفت: مجموعهٔ عواملی که فروپاشی جوامع عربی را ایجاد می‌کند، همان مجموعه شامل شعر نیز می‌شود. شاید. شاید. اما تاریخ شعر به ما می‌گوید و ما خود نیز دلایل بسیاری در اختیار داریم که نشان می‌دهد شکوفایی یا انحطاط شعر، همواره با مسائل اجتماعی ارتباط مستقیم ندارد، و شعر، شعر توانمند و عظیم، می‌تواند از درون ویرانی‌ها سر برآورد، مشروط به آن که برخاسته از «امید» یا «نومیدی» عظیمی باشد.

آیا شعر مدرن عرب آن «آرزوی بزرگ» و آن «نومیدی بزرگ»، هر دو را، یک‌باره از دست داده است؟ این پرسشی است که رو به پرسش دیگری گشوده می‌شود: بر شعر چه می‌رود؟

نزار قبّاني

القصيدة البحرية

في مرفأ عينيك الأزرق
أمطارٌ من ضوءٍ مسموعٍ
وشموّس دائخةٌ .. وقلوعُ
ترسمُ رحلتها للمُطلق ..

في مرفأ عينيك الأزرق
شُبّاكٌ بحريّ مفتوح
وطيورٌ في الأبعاد تلوح
تبحثُ عن جُزُرٍ لم تُخلَق ..

في مرفأ عينيك الأزرق ..
يتساقط ثلجٌ في تمّوز
ومراكبُ حبلَى بالفيروز

أغرقتِ البحرَ ولم تغرقِ ..

في مرفأ عينيكِ الأزرقِ
أركضُ كالطفل على الصخرِ
أستنشقُ رائحةَ البحرِ ..
وأعودُ كعصفورٍ مُرهقٍ ..

في مرفأ عينيكِ الأزرقِ ..
أحلم بالبحرِ وبالابحارِ
وأصيدُ ملايينَ الأقمارِ
وعُقودَ اللؤلؤِ والزنبقِ

في مرفأ عينيكِ الأزرقِ
تتكلمُ في الليل الأحجارُ ..
في دفترِ عينيكِ المُغلقِ
منْ خبأ آلافَ الأشعارِ؟

لو أني .. لو أني .. بخارُ
لو أحدٌ يمنحني زورقُ ..
أرسيْتُ قلوَعي كلَّ مساءٍ
في مرفأ عينيكِ الأزرقِ ..

مذكرات اندلسية

١

في إسبانيا
 لم أحتج الى دواة
 ولا الى حبر أسقي به عطش الورق
 عيون مورينا روساليا
 ترشني بالشوق الأسود
 عيون مورينا روساليا
 دواة سوداء
 أغط فيها ولا أسأل
 وتشرب حياتي ولا تسأل
 كهودج عربي
 يحفر مصيره في الأبعاد
 يحفر مصيره
 في مصيري

مدريد ٥ - ٨ - ١٩٥٥

٣

الراقصة الاسبانية
 تقول بأصابعها كل شيء ..
 والرقص الاسباني هو الرقص الوحيد
 الذي يستحيل فيه الاصبع الى فم ..

النداء الساخن ..

والمواعيد العطشى

والرضى، والغضب

والشهوة، والتمني

كل هذا يقال

بشهوة إصبع ..

بنقرة إصبع ..

أنا في محلي

وسمفونية الأصابع هناك

تحصدني ..

تشيلني ..

تحطني ..

على تنورة اندلسية

سرق زهر الاندلس كله

ولم تسأل

وسرقت نهار عيوني

ولم تسأل ..

أنا في محلي ..

والكأس العشرون في محلها

وسمفونية الأصابع ..

في أوج مدّها وجرّها

والمطر الأسود ..

المتساقط من فَتَّحات العيون الواسعة ..
 شيء لا يعرفه تاريخُ المطر ..
 لا تذكره ذاكرةُ المطر ..
 أنا في محلي
 فيا مطرَ الأعين السود ..
 سألتك لا تنقطع

غرناطة ١٠ - ٨ - ١٩٥٥

أخاف

أخاف أن أقولَ للتي أحبّها
 (أحبّها)
 فالخمرُ في جوارها
 تخسرُ شيئاً
 عندما نصبّها...

ماذا ستفعل؟

لا تُقبِّلنى بعُنفٍ ...
 زهرة الرمانِ ليست تتحمَّلُ ...
 لا تُقبِّلنى ...

فلو ذابَ فمى...
ماذا ستَفْعَلُ؟

(١)

الجسر

إسبانيا ..

جسرٌ من البكاء ..

يمتدُّ بين الأرضِ والسماءِ ..

(٢)

سوناتا

على صدر قيثارةٍ باكيةٍ

تموتُ ..

و تولدُ إسبانيَّةُ ..

نازك الملائكة

نهاية السُّلَم

مرّت أيامٌ منطفئاتُ

لم نلتقِ لم يجمعنا حتى طيفُ سرّابٍ

و أنا وحدي، أقتاتُ بوقع خُطى الظُّلمات
خلف زُجاجِ النافذةِ الفُظَّةِ، خلف البابِ
و أنا وحدي...

مرّت أيامٌ

باردةٌ تزحفُ ساحبةً ضَجَري المرتابِ
و أنا أصغي و أعدُّ دقائقها القلقاتِ
هل مرّ بنا زمنٌ؟ أم خُضنا اللازمنا؟
مرّت أيامٌ

أيامٌ تُثقلُها أشواقِي. أينَ أنا؟
مازلتُ أحَدُّقُ في السُّلَمِ
و السُّلَمُ يبدأ لكن أينَ نهايته؟
يبدأ في قلبي حيثُ التيهُ و ظلمتهُ
يبدأ. أينَ البابُ المبهمُ؟
بابُ السُّلَمِ؟

* * *

مرّت أيامٌ

لم نلتقِ، أنتَ هناك وراءَ مَدَى الاحلامِ
في أفقٍ حَفٍّ به المجهولُ
و أنا أمشي، و أرى، و أنا م
أستنفذُ أيامي و أجرُّ غدي المعسولُ
فيفِرُّ إلى الماضي المفقودُ
أيامي فأكلُها الآهات متى ستعودُ؟
مرّت أيامٌ لم تتذكرُ أنَّ هناك

في زاويةٍ من قلبك حُباً مهجوراً
عَضَّتْ في قَدَميه الأَشْوَكَ
حُباً يتضرَّعُ مذكوراً
هَبْه النورا

* * *

عُدْ. بعض لقاء
يمنحنا أجنحةً نجتاز الليل بها
فهناك فضاء
خلف الغاباتِ الملتفاتِ، هناك بحور
لا حدَّ لها تُرْغِي وَتَمُورُ
أمواجٌ من زبدِ الأحلامِ تقلُّبُها
أيدٍ من نورٍ

* * *

عُدْ، أم سيموث،
صوتي في سمعك خلف المنعرج الممقوث
وأظُلُّ أنا شاردةً في قلب النسيانِ
لا شيءَ سوى الصمتِ الممدودِ
فوقِ الأحزانِ
لا شيءَ سوى رجعِ نَعْسَانِ
يهمسُ في سمعي ليس يعودُ
لا ليس يعودُ

انا

الليل يسأل من أنا

أنا سرُّه القلقُ العميقُ الأسودُ

أنا صمتهُ المتمرّدُ

قنّعتُ كنهى بالسكونُ

ولففتُ قلبي بالظنونُ

وبقيتُ ساهمةً هنا

أرنو و تسألني القرونُ

أنا من أكون؟

والريحُ تسأل من أنا

أنا روحها الحيران أنكرني الزمانُ

أنا مثلها في لا مكان

نبقى نسيرُ ولا انتهاءُ

نبقي نمرُ ولا بقاءُ

فاذا بلغنا المُنْحَنِي

خلناهُ خاتمةَ الشقاءِ

فاذا فضاء!

والدهرُ يسأل من أنا

أنا مثلهُ جبّارةً أطوي عُصورُ

وأعودُ أمنحُها النشورُ

أنا أخلقُ الماضيَ البعيدُ

من فتنةِ الأملِ الرغيدُ

وأعودُ أدفنهُ أنا

لأصوغ لي أمساً جديداً
غداً جليداً

والذاتُ تسألُ من أنا
أنا مثلها حيرى أحداً في ظلام
لا شيء يمنحني السلام
أبقى أسألك والجواب
سيظل يحجبه سراب
وأظل أحسبه دنا
فاذا وصلت إليه ذاب

و خبا وغاب

١٩٤٨

خليل الحاوي

البحار و الدرويش

طوّف مع «يوليس» في المجهول و مع «فاوست» ضحى بروحه
ليفتدى المعرفة، ثم انتهى الى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له
مع «هكسلي» فا بحر إلى ضفاف «الكنج» منبت التصوف ...! لم ير
غير طين ميت هنا و طين حار هناك طين بطين!!

بعد أن عانى دوار البحر،
و الضوء المداجي عبّر عثمات الطريق،
و مدى المجهول ينشق عن المجهول،
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقاً للغريق،
و تمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لَفَّهَا وَهَجُ الْحَرِيقُ،
 بَعْدَ أَنْ رَاوَعَهُ الرِّيحُ
 رَمَاهُ الرِّيحُ لِلشَّرْقِ الْعَرِيقُ.

حَطَّ فِي أَرْضٍ حَكِي عَنْهَا الرُّوَاةُ:
 حَانَةٌ كَسَلَى، أَسَاطِيرُ، صَلَاةُ
 وَنَخِيلٌ فَاتِرُ الظِّلِّ رَخِيُّ الْهَيْئَمَاتِ
 مَطْرَحٌ رَطَبٌ يُمِيتُ الْحِسَّ
 فِي أَغْصَابِهِ الْحَرَّى، يُمِيتُ الذَّكْرِيَّاتِ،
 وَالصَّدَى النَّائِي الْمَدْوِي
 وَغَوَايَاتِ الْمَوَانِي النَّائِيَّاتِ.
 آه لَوْ يَسَعُهُ زُهْدُ الدَّرَاوِيشِ الْعُرَاةُ
 دَوَّخَتُهُمْ «حَلَقَاتُ الذَّكْرِ»
 فَاجْتَاوُوا الْحَيَاةَ.
 حَلَقَاتُ حَلَقَاتُ

حَوَّلَ دَرَوِيشٌ عَتِيقُ
 شَرَّشَتْ رِجْلَاهُ فِي الْوَحْلِ وَبَاتِ
 سَاكِناً، يَمْتَصُّ مَا تَنْضَحُهُ الْأَرْضُ الْمَوَاتِ،
 فِي مَطَاوِي جِلْدِهِ يَنْمُو طُفَيْلِي النَّبَاتِ:
 طَحَلَبْتُ شَاخَ عَلَى الدَّهْرِ وَلَبَلْتُ صَفِيقُ.
 غَائِبٌ عَنْ حِسِّهِ لَنْ يَسْتَفِيقُ.
 حَظُّهُ مِنْ مَوْسِمِ الْخِصْبِ الْمَدْوِي
 فِي الْعُرُوقِ

رُقِعَ تَزْرَعُ بِالزَّهْوِ الْأَنِيقُ
جلدُهُ الرِّثَّ الْعَتِيقُ

— هَاتِ خَبْرَ عَنْ كَنُوزِ سَمَرْتِ
عَيْنِكَ فِي الْغَيْبِ الْعَمِيقِ
— قَابِعٌ فِي مَطَرَحِي مِنْ أَلْفِ أَلْفِ
قَابِعٌ فِي ضَفَّةِ «الْكَنْجِ» الْعَرِيقِ
طُرُقَاتُ الْأَرْضِ مَهْمَا تَتَنَاءَى
عِنْدَ بَابِي تَنْتَهِي كُلُّ طَرِيقِ،
وَبِكُوخِي يَسْتَرِيحُ التَّوَأْمَانِ:
اللَّهُ، وَالدَّهْرُ السَّحِيقِ.

... وَ أَرَى، مَاذَا أَرَى؟
مَوْتًا، رَمَادًا وَ حَرِيقًا...!
نَزَلْتُ فِي الشَّاطِئِ الْغَرْبِيِّ
حَدِّقِي نَرَهَا ... أَمْ لَا تُطِيقُ؟
... ذَلِكَ الْغُولِ الَّذِي يُرْغِي
فَيُرْغِي الْبَطِينُ مَحْمُومًا، وَ تُنْجِمُ الْمَوَانِي
وَ إِذَا بِالْأَرْضِ حُبْلَى تَتَلَوَّى وَ تُعَانِي
فَيُورَةُ فِي الطِّينِ مِنْ أَنْ لَانَ
فُورَةُ كَانَتْ أَثِينًا ثُمَّ رُومًا...!
وَهَجَ حُمَّى حَشْرَجَتْ فِي صَدْرِ فَانِي
خَلَقْتُ مَطَرَحَهَا بَعْضَ بُثُورِ،
وَرَمَادٍ مِنْ نُفَايَاتِ الزَّمَانِ

ذَلِكُ الْغَوْلُ الْمُعَانِي
 مَا أَرَاهُ غَيْرَ طِفْلِ
 مِنْ مَوَالِيدِ الثَّوَانِي
 وَ يَدَا شَمِطَاءٍ مِنْ أَعْصَابِهِ تَنْسُلُ
 أَكْفَانًا لَهُ، وَ الْمَوْتُ دَانِي
 وَ تَرَانِي
 قَابِعًا فِي مَطَرَحِي مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ
 قَابِعًا فِي ضِفَّةِ «الْكَنْجِ» الْعَرِيقُ
 وَ بَكَوْخِي يَسْتَرِيحُ التَّوَأْمَانِ:
 اللَّهُ وَ الدَّهْرُ السَّحِيقُ

أَتَرَى حُمِّلْتَ مِنْ صَدَقِ الرُّوْيِ
 مَا لَا تَطِيقُ؟
 - خَلَّنِي! مَاتَتْ بَعَيْنِي
 مَنَارَاتُ الطَّرِيقِ
 خَلَّنِي أَمْضِ إِلَى مَا لَسْتُ أَدْرِي
 لَنْ تَغَاوِينِي الْمَوَانِي النَّائِيَاتِ
 بَعْضُهَا طِينٌ مَحْمَى
 بَعْضُهَا طِينٌ مَوَاتٍ
 آهٍ كَمْ أُحْرِقْتُ فِي الطِّينِ الْمَحْمَى
 آهٍ كَمْ مِتُّ مَعَ الطِّينِ الْمَوَاتِ
 لَنْ تَغَاوِينِي الْمَوَانِي النَّائِيَاتِ،

خَلَّنِي لِلْبَحْرِ، لِلرَّيْحِ لِمَوْتِ
يَنْشُرُ الْأَكْفَانَ زُرْقاً لِلْغَرِيقِ،
مُبْجَرَّ مَاتَتْ بَعَيْنِيهِ مَنَارَاتُ الطَّرِيقِ
مَاتَ ذَاكَ الضَّوُّ فِي عَيْنِيهِ مَاتَ
لَا الْبَطُولَاتُ تَنْجِيهِ، وَلَا ذُلُّ الصَّلَاةِ.

الْجَسْرُ

وَكَفَانِي أَنَّ لِي أَطْفَالَ أْتَرَابِي
وَلِي فِي حُبِّهِمْ خُمُرٌ وَزَادُ
مِنْ حَصَادِ الْحَقْلِ عِنْدِي مَا كَفَانِي
وَكَفَانِي أَنَّ لِي عَيْدَ الْحَصَادِ،
أَنَّ لِي عَيْداً وَعَيْدُ
كُلَّمَا ضَوْأً فِي الْقَرْيَةِ مَصْبَاحٌ جَدِيدُ،
غَيْرَ أَنِّي مَا حَمَلْتُ الْحَبَّ لِلْمَوْتِ
طَيوباً، ذَهَباً، خُمراً، كَنُوزُ
طِفْلُهُمْ يُولَدُ خَفَّاشاً عَجُوزُ
أَيُّ مَنْ يُفْنِي وَيُحْيِي وَيُعِيدُ
يَتَوَلَّى خَلْقَهُ طِفْلاً جَدِيدُ
غَسْلُهُ بِالزَّيْتِ وَالْكَبْرِيتِ
مِنْ نَتَنِ الصَّدِيدِ
أَيُّ مَنْ يُفْنِي وَيُحْيِي وَيُعِيدُ
يَتَوَلَّى خَلْقَ فَرَخِ النِّسْرِ
مِنْ نَسْلِ الْعَبِيدِ

أَنْكَرَ الطِّفْلُ أَبَاهُ، أُمَّهُ
 لَيْسَ فِيهِ مِنْهُمَا شِبْهُ بَعِيدُ
 مَا لَهُ يَنْشُقُّ فِينَا الْبَيْتُ بَيْتَيْنِ
 وَ يَجْرِي الْبَحْرُ مَا بَيْنَ جَدِيدٍ وَ عَتِيقُ
 صَرْخَةٌ، تَقْطِيعُ أَرْحَامٍ،
 وَ تَمْزِيقُ عُروُقٍ،
 كَيْفَ نَبْقَى تَحْتَ سَقْفٍ وَاحِدٍ
 وَ بِحَارٍ بَيْنَنَا .. سَوْرٌ ..
 وَ صَحْرَاءُ رَمَادٍ بَارِدٍ
 وَ جَلِيدٍ.

وَ مَتَى نَطْفُرُ مِنْ قَبْرِ وَ سَجْنِ
 وَ مَتَى، رَبَّاهُ، نَشْتَدُّ وَ نَبْنِي
 بَيْدِنَا بَيْتَنَا الْحُرَّ الْجَدِيدُ

يَعبِرونَ الجِسْرَ في الصِّبْحِ خِفَافاً
 أَضْلَعِي إِمْتَدَّتْ لَهُمْ جِسْراً وَطِيْدُ
 مِنْ كُهوفِ الشَّرْقِ، مِنْ مُسْتَنْقَعِ الشَّرْقِ
 إِلَى الشَّرْقِ الْجَدِيدِ
 أَضْلَعِي إِمْتَدَّتْ لَهُمْ جِسْراً وَطِيْدُ
 «سَوْفَ يَمْضُونَ وَ تَبْقَى»
 «صَنَمًا خَلَفَهُ الْكَهَّانُ لِلرِّيحِ»
 «الَّتِي تُوسِعُهُ جَلْدًا وَ حَرْقًا»

«فارغ الكفّين، مصلوباً، وحيد»
 «في ليالي الثلج و الأفق رماد»
 «ورماد النار، و الخبز رماد»
 «جامد الدّمعة في ليل السهاد»
 «و يوافيك مع الصبح البريد»
 «.. صفحة الأخبار .. كم تجترّ ما فيه»
 «تفليها .. تعيد ..!»
 «سوف يَمْضون و تبقى»
 «فارغ الكفّين، مصلوباً، وحيد»

إخرسي يا بومةً تفرغُ صدري
 بومةً التاريخ مني ما تريد؟
 في صناديقي كنوز لا تبید:
 فرحي في كلّ ما أطعمتُ
 من جَوهَرِ عُمري،
 فرّحُ الأيدي التي أعطتُ وإيمانٌ و ذكرى،
 إنّ لي جَمراً و خمراً
 إنّ لي أطفالاً أترابي
 ولي في حُبّهم خَمَرٌ و زادُ
 من حصادِ الحَقْلِ عندي ما كفاني
 وكفاني أنّ لي عيدَ الحصاد،
 يا معادَ الثلج لَن أخشاك
 لي خَمَرٌ و جَمَرٌ للمعاد

بدر شاكر السيّاب

اغنية قديمة

١

في المقهى المزدهم النَّائي في ذات مساء،
 و عيوني تنظر في تعبٍ،
 في الأوجه، و الأيدي، و الأرجل، و اللّهبِ
 و السّاعة تهزأ بالصّخبِ
 و تدقّ - سمعت ظلال غناء..
 أشباح غناء،
 تتنهدّ في الحاكي و تدور... كأعصار
 بال مصدور،
 يتنفس في كهفٍ هار
 في الظلمة منذ عصور!

٢

أغنية حبّ. أصداء
 تنأى... و تذوب... و ترتجف
 كشراع ناءٍ يجلو صورته الماء
 في نصف الليل .. لدى شاطئٍ إحدى الجُزر؛
 و أنا أصغي .. و فؤادي يعصره الأسف:
 لم يسقط ظلّ يد القدر

بين القلبين؟ لِمَ انتزع الزمن القاسي؛
 من بين يديّ و أنفاسي،
 يمناك؟! وكيف تركتك تبتعدين .. كما
 تتلاشى الغنوة في سمعي .. نعماً .. نعماً؟!!

٣

آه ما أقدم هذا التسجيل الباكي
 والصوت قديم؛
 الصّوت قديم
 ما زال يولول في الحاكي.
 الصوت هنا باقي؛ أمّا «ذات» الصوت:
 القلب الذائب إنشادا
 والوجه السّاهم كالأحلام، فقد عادا
 شبحاً في مملكة الموت -
 لا شيء - هناك .. مع العدم.
 وأنا أصغي .. وغداً سأنام عن النّغم!
 أصغيت .. فمثّل إصغائي
 لي، صورة تلك الحسناء
 تتماوج في نبرات الغنوة، كالظلّ
 في نهر تقلقه الأنسام؛
 في آخر ساعات الليل،
 يصحو .. و ينام.
 أأثور؟! أأصرخ بالأيام؟! و هل يجدي؟!!

إنا سنموت
وسننسى، في قاع اللحد،
حباً يحيا معنا ويموت!

٤

ذرات غبار
تهتز وترقص، في سأم،
في الجوّ الجائش بالنغم،
ذرات غبار!
الغادة مثل العشاق
ذرات غبار!
كم جاء على الموتى - والصوت هنا باق -
ليل .. ونهار!!
هل ضاقت، مثلي، بالزمن
تقويماً خطاً على كفن،
ذرات غبار؟!

النهر و الموت

١

بُويَّب...
بُويَّب...

أجراشٌ مُرَّج ضاع في قرارة البَحَرِ،
ألماءٌ في الجرار، و الغروبُ في الشَّجَرِ
و تنضحُ الجرارُ أجراساً من المطرِ
بلورها يذوبُ في أنينِ
«بُويَّب ... يا بُويَّب!»،
فيدلهم في دمي حنينُ
إليك يا بُويَّب،
يا نهري الحزين كالْمَطَرِ.
أودّ لو عدوّتُ في الظلامِ
أشدّ قبضتيّ تحملان شوقَ عامِ
في كلّ إصْبَعٍ، كأني أحملُ النَّدورِ
إليك، من قمح و من زهور.
أودّ لو أطلّ من أسرة التلالِ
لألمحَ القَمَرِ
يخوض بينَ ضفتيك، يزرع الظلالِ
و يملأ السَّلالِ
بالماء و الأسماكِ و الزَّهَرِ.
أودّ لو أخوض فيك، أتبعُ القمرِ
و أسمعُ الحصى يصلُّ منك في القرارِ
صليلَ آلافِ العصافير على الشجرِ.
أغابةٌ من الدموع أنت أم نهر؟
و السَّمكُ الساهرُ، هل ينام في السَّحَرِ؟
و هذه النجومُ، هل تضلُّ في انتظارِ

تُطْعِمُ بالحرير آلافاً من الأبر؟
 و أنت يا بُويُب...
 أودّ لو غرقتُ فيك، ألقطُ المحارُ
 أشيدُ منه دارُ
 يُضيء فيها خُصرةَ المياهِ و الشجرُ
 ما تنضحُ النجومُ و القمر،
 و أغتدي فيك مع الجَزَرِ إلى البحرِ!
 فالموت عالمٌ غريبٌ يفتنُ الصغار،
 و بابه الخفي كان فيك، يا بُويُب...

٢

بُويُب .. يا بُويُب،
 عشرون قد مضين، كالدهور كل عام.
 و اليوم، حين يُطبقُ الظلامُ
 و أستقرّ في السرير دون أن أنام
 و أرهفُ الضمير: دوحةً إلى السحرِ
 مرهفة الغصونِ و الطيور و الثمر -
 أحسّ بالدماء و الدموع، كالمطرِ
 ينضحهنّ العالمُ الحزينُ:
 أجراس موتى في عروقي تُرعى الرنين،
 فيدلهم في دمي حنين
 إلى رصاصةٍ يشق ثلجها الزّوامُ
 أعماق صدري، كالجحيم يُشعل العظام.

أودّ لو عدوّتُ أعضد المكَافحينُ
 أشدّ قبضتني ثم اصفعُ القدرُ
 أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار،
 لا حملَ العبء مع البشرُ
 وأبعثَ الحياة. إنّ موتي انتصار!

عبدالوهاب البيّاتي

الحديقة المهجورة

التينة الحمقاء، و البيت القديم
 و رفيف أجنحة الفراش
 و زنابق سود عطاش
 تذوي، وأسراب العصافير الجياغ
 ملوية الأعناق، تحلم بالرحيل
 و التينة الحمقاء، نافرة العروق
 كالمومس الشمطاء، لم تُبقِ السنونُ
 منها سوى قش وطين
 و على زجاج نوافذ البيت القديم
 و على السياج، مخالف الموت الصموت
 نثرت خيوط العنكبوت
 و غناء حطاب، أبَحّ، يفيض من قلب السكون:
 «كوريقة صفراء، يا ربح الشمال!

عبر البحيرات العميقة، و البساتين احمليني، و التلال
يا أنت يا ريح الشمال»

و تُردّد الأصداء: «يا ريح الشمال!»

و على الحوائط في اكتئاب

يتسلق اللبلاب، أشبه بالبثور

و يموء قطّ، و العصافير الجياغ

ملوية الأعناق، تحلم بالرحيل

و من الممرات الطويلة، عطر امرأة يضوع

عطر يضوع

«عادت إذن!» و يثور في شفتيه جوع

جوع إلى لهب الأعالي و الفناء

و يموء قطّ، ليس من أحد هناك سوى المساء

و يفيض من قلب السكون، غناء حطّاب أليم:

«من ألف ألف والحياة، عنانها بيد الرغبة

يا أنت، يا هذا الرغبة! لكم تخيف!»

و تردّد الأصداء: «يا هذا الرغبة! لكم تخيف!»

و روائح العشب الخبيث من السواقي المظلمات

تطفو على وجه الحديقة كالنبيد

و أراب برية حمر العيون

تنسلّ من دغل كثيف

و التينة الحمقاء، و البيت القديم

و زنابق سود عطاش

تذوي، و أسراب العصافير الجياغ

ملوية الأعناق، تحلم بالرحيل

رسالة حب إلى زوجتي

عيناك من منفى إلى منفى تصبان الحريق
يا أخت روعي، في عيوني، في فضاء
صحراء حبي، في عميق

جرحي، الحريق

يا أخت روعي، يا غرامي، يا نداء

شعبي وأحلامي وبيتي، يا عبير

غابات (کردستان) في فجر مطير

عيناك قنديلان من ذهب و نار

حمامتي! ذهب و نار

وجلنار

يتوهجان، الليل، في منفاي

في خضر الدروب

وفي ينابيع الجبال

وفي سهوب

وطني البعيد

حيث الربيع يموت محترق الشفاه

عريان، والأطفال في أوراده يتدثرون

والخبز يُغمس بالدموع

و حيث آلاف الجباه

للشمس ترفع في تحد و انتصار

حمامتي، يا أم طفلي، في انتصار

* * *

و إليك غنيت الضحى و الليل و الغد و الربيع

و هتفت: يا وطني

لعينها أجوع

و لعين شعبي العامل، الفلاح، منتصراً أموت

بيروت - ١٠ آذار ١٩٥٥

قصيدتان الى ولدي علي

١

قمرى الحزين

البحر مات و غيبت أمواجه السوداء قلع السندباد

و لم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس و الصدى المبحوح عاد

و الأفق كَفَّنَه الرماذ

فَلِمَن تَغْنَّى الساحرات؟

و البحر مات

و العشب فوق جبينه يطفو و تطفو دنيوات

كانت لنا فيها، إذا غنَّى المغني، ذكريات

غرقت جزيرتنا و ما عاد الغناء

إلا بكاء

و القبرّاتُ

طارَت، فيا قمرِي الحزِينُ

الكنز في المجرى دفين

في آخر البستان، تحت شجيرة الليمون، خبأهُ هناك السندبادُ

لكنه خاو، وها أن الرماد

و الثلجَ و الظلمات و الأوراق تطمره و تطمر بالضباب الكائنات

أكذا نموت بهذه الأرض الخراب؟

و يجفّ قنديل الطفولة في التراب؟

أهكذا شمس النهارُ

تخبو و ليس بموقد الفقراء نار؟

٢

مدنٌ بلا فجرٍ تنامُ

ناديتُ باسمك في شوارعها، فجاوبني الظلام

و سألت عنك الريح و هي تثنّ في قلب السكون

و رأيت وجهك في المرايا والعيون

و في زجاج نوافذ الفجر البعيدُ

و في بطاقات البريد

مدنٌ بلا فجرٍ يغطيها الجليد

هجرت كنائسها عصافيرُ الربيعِ

فلمن تغني؟ والمقاهي أو صدت أبوابها

و لمن تصلي؟ أيها القلب الصديق

و الليل ماتُ

و المركبات
 عادت بلا خيل يغطيها الصقيع
 و سائقوها ميتون
 أهكذا تمضي السنون؟
 و يمزق القلب العذاب؟
 و نحن من منفى إلى منفى و من باب لباب
 نذوي كما تذوي الزنابق في التراب
 فقراء، يا قمري، نموت
 و قطارنا أبداً يفوت

١٩٦٥/٣/٣١

ادونيس (على احمد سعيد)

من الذاكرة

١

» ... كم نفضنا عن أغانينا الكآبه
 و ملأنا الأفق أجفاناً و صبحنا يا سحابه
 أمطرينا،
 نحن ذاك الموسم المنتظر
 و الزهر،

غافلينا،

و افتحي قُرْبَتَكَ المَلَأَى و صَبَّيْهَا عَلَيْنَا
يا سَحَابَهُ
يا الَّتِي جَاءَتْ مِنَ الْبَحْرِ إِلَيْنَا.»

٢

« ... فِي النَّهْرِ جَرِينَا
كَالْحَيَّاتِ،
صِرْنَا حَبَبًا، صِرْنَا مَاءً وَ تَخَفِينَا
فِي أَحْضَانِ الْجَنِّيَّاتِ،

... فِي الْأَعْيَادِ
أَشْعَلْنَا الشَّمْعَ وَ صَلَّيْنَا
وَ تَمَنَّيْنَا
فَرَأَيْنَا اللَّهَ، بَلَا مِيعَادَ.»

أَغْنِيَّة

أَلْنَوَاقِيسَ عَلَى أَهْدَابِنَا
وَ احْتِضَارُ الْكَلِمَاتِ
وَ أَنَا بَيْنَ حَقُولِ الْكَلِمَاتِ
فَارَسْتُ فَوْقَ جَوَادٍ مِنْ تَرَابٍ
رَثْتِي شَعْرِي وَ عَيْنَايَ كِتَابِي.

و أنا تحت قشور الكلمات
 في ضفاف الزبد المؤتلقه
 شاعرٌ غنى فمات
 تاركاً تحت وجوه الشعراء.
 للعصافير لأطراف السماء
 هذه المرثية المحترقه.

ابحث عن معنى

أبحث عن نفسي في قُوَّة
 تقول لي أن أهدم الدنيا
 تقول لي أن أبني الدنيا؛
 أبحث في نفسي، في صَبْوتي
 عن الغد الأجمَل والأغنى
 أبحث عن معنى
 أنظم فيه الأرض والله.

الانجم

أمشي و تمشي خلفي الأنجمُ
 إلى غد الأنجمِ

و السرُّ و الموتُ و ما يُولدُ
و التعبُ الأسودُ
تُميتُ خُطواتي و تُحيي دمي.

أنا الذي لم تبتدىء درئهُ
بعدُ، و لم يُرصدْ له مِنْجَمٌ..

أَمْشي إلى ذاتي
إلى الغد الآتي،
أَمْشي و تَمْشي خلفي الأَنْجَمُ.

محمد الفيتوري

مَا زِلْتُ أَغْنِي

لَمْ تَمُتْ فِيَّ أَغَانِيَّ، فَمَا زِلْتُ أَغْنِي
لِيكَ يَا أَرْضَ انْفِعَالَاتِي، وَ حَزَنِي
وَالَّتِي تَعْرِفُ أَنِي ..
أَنَا مِنْهَا .. وَ هِيَ مِنِّي ..
لَمْ تَمُتْ فِيَّ أَغَانِيَّ
وَ فِي صَدْرِكَ كَلِمَةٌ
لَمْ تُقْلَهَا شَفَتَاي

و على وجهك غيمه
 لم تمزقها يداي
 أنت يا من تهبين الشمس
 في كل صباح و عشي
 من دمائي
 لتنيري خطوات البشريه
 بخطائي

أنا في حبك مليون ضحيه
 تتهاوى تحت أقدام جلالك
 فاجعليني، في نضالك
 لأكن قطرة دم
 شهقة فم
 بسمة مجلود هنالك
 حيث تمشين مهيبة
 في جراحيك
 في كفاحيك
 أنت يا رافعة النار الى أعلى القمم

صوت افريقيا

صوتك هذا؟

انني أكاد أن ألمسه
 أكاد أن أراه
 أكاد أن أنشق في غُصُونِهِ
 رائحة الأرض، و عرق الجباه
 أكاد أن أسمع في خفوقِهِ
 تدفُّق «الكنغو» العظيم بالمياه
 صوتك يا افريقيا ..
 هذا الذي يهزُّني هزَّ الاعاصيرِ صداهُ
 أحبه .. و هو أنفعال ..
 و دمٌ يغلي .. و ثورةٌ مطبقة الشفاه
 أحبه .. و هو بريق أعينٍ
 تشنَّجت فيها ارادة الحياة
 أحبه .. و هو خطيٌّ عاريةً
 تحفر في الأرض مقابرَ الغزاه
 أحبه لأنه صوتي أنا ..
 صوتك يا افريقيا ..
 صوت الاله

صلاح عبد الصبور

المنظر الأول

الساحة في بغداد. في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه
 فرع قصير منها، لا يوحى المشهد بالصليب التقليدي، بل بجذع
 شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز. تضيء مقدمة المسرح ليبرز
 ثلاثة من المتسكعين.

التاجر

انظر.. ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح

شيخ مصلوب

ما أغرب مانلقى اليوم

الواعظ

يبدو كالغارق في النوم

التاجر

عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ

و كأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر

فحنا الجذع المجهود، و حدّق في التراب

الواعظ

ليفتش في موطىء قدميه عن قبره

الفلاح

هل تعرف لم قتلوه؟

أو من قتله؟

التاجر

.. هل أعرف علم الغيب؟

اسأل مولانا الواعظ

الفلاح

هل تعرف يا مولانا؟

الواعظ

لا .. فلنسأل أحد الماره

التاجر

نعم، فقد يكون أمره حكاية طريفه

أقصّها لزوجتي حين أعود في المساء

فهي تحب أطباق الحديث في موائد العشاء

الفلاح

أما أنا، فأنني فضوليّ بطبعي

كأنني قعيدة بلهاء

وكلما نويت أن أكف عن فضولي

يغلبني طبعي على تطبّعي

الواعظ

وحبذا لو كان في حكايته

موعظة و عبره

فان ذهني مجذب عن ابتكار قصة ملائمة

تشد لهفة الجمهور
 أجعلها في الجمعة القادمة
 موعظتي في مسجد المنصور
 «تضيء مقدمة المسرح اليمنى، حيث نجد فيها مجموعة من الناس
 يتقدمهم مقدمهم»
 فلنسأل هذا الجمع...
 يا قوم...

«يتقدمون نحوه خطوة في حركات بليدة»
 من هذا الشيخ المصلوب؟
 مقدم المجموعة
 أحد الفقراء
 الواعظ

هل تعرف من قتله؟
 المجموعة
 نحن القتله
 الواعظ

لكنكمو فقراء مثله
 المجموعة

هذا يبدو من هيئتنا
 مقدم المجموعة

انظر.. إنى أعمى
 أتسول في طرقات الكرخ

واحد من المجموعة

«يتقدم خطوة، و هو يتحدث، وكأنه يقدم نفسه، ثم يتراجع بعد أن يتم
كلمته، و يتكرر هذا مع كل منهم»

و أنا قرّاد

آخر

و أنا حدّاد

ثالث

و أنا حجّام

رابع

و أنا خدام في حمام

خامس

و أنا نجار

سادس

و أنا بيطار

التاجر

هل فيكم جلاد؟

المجموعة

«يتبادلون النظر، ثم يقولون في صوت واحد»

لا .. لا ..

الفلاح

أبأيديكم...؟

المجموعة

بل بالكلمات

التاجر

«ضاحكاً، وناظراً الى زميله»

قتلوه بالكلمات...

ها... ها... ها..

مقدم المجموعة

أقتلناه حقاً بالكلمات...؟

لا ندري، واليكم ما كان

في هذا اليوم...

المجموعة

صفُّونا .. صفّاً .. صفّا

الأجهر صوتاً و الأَطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت و المتواني

و وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه كُفٌّ من قبل

قالوا: صيخوا.. زنديق كافر

صحنا ... زنديق .. كافر

قالوا: صيخوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا فمضينا

الأجهر صوتاً و الأَطول

يمضي في الصف الأول

ذو الصوت الخافت و المتواني
يمضي في الصف الثاني
«مع أفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح»

التاجر

هل أدركنا شيئاً

«يضيء جانب آخر من المسرح، و تبدو منه، مجموعة من الصوفية»

الواعظ

لا؛ أنا لم أفهم

الفلاح

فلنسأل هذا الجمع

من أنتم ...؟

مجموعة الصوفية

نحن القتله

أحببناه، فقتلناه

الواعظ

لا نلقى في هذا اليوم سوى القتله

ولعلكم أيضاً حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ...

المجموعة

... قتلناه بالكلمات

الفلاح

زاد الأمر غرابه!

المجموعة

أحببنا كلماته

أكثر مما أحبيناه
فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات

التاجر

من أنتم؟

المجموعة

أصحاب طريق مثله

الواعظ

هل خفتم لما صاح الفقراء

فنكرتم أمره؟

المجموعة

خفنا .. لا .. لا ..

لا يخشى الموت سوى الموتى

أنفذنا ما أوصانا به

الواعظ

أوصاكم به ..؟

مجموعة الصوفية

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروئنا من ماء الكلمات

جوعى، فيطاعمنا من أثمار الحكمة

و ينادمنا بكئوس الشوق الى العرس النوراني

الواعظ

عجباً لا أفهم!

«ملتفتاً الى زميله»

هل تفهم أنت .. وأنت؟

«يهزان رأسيهما»

مقدم مجموعة الصوفية

لا تبغ الفهم ... اشعر و أحس

لا تبغ العلم ... تعرّف

لا تبغ النظر ... تبصّر

هذي كانت كلماته

الواعظ

كلمات لا تدعوكم أن تتخلوا عنه

مقدم مجموعة الصوفية

كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي و أغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

كان يقول:

كأنّ من يقتلني محقق مشيئتي

و منفذُ إرادة الرحمان

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورةً و حكمة و فكره

كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم دوره

لأنه أغاث بالدا اذ نخس الوريد

شجيرة جدية زرعته بلفظى العقيم
 فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان
 ثمرةً تكون في مجاعة الزمان
 خضراء تعطى دون موعد، بلا أوان
 وحين أسلمه السلطان للقضاء
 ورده القضاء للسلطان
 ورده السلطان للسجان
 ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء
 تم له ما شاء

هل نحرم العالم من شهيد؟
 هل نحرم العالم من شهيد؟

الواعظ

أو لم يحزنكم فقده ..؟

المجموعة

أبكانا أنا فارقناه

و فرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته
 ورفعناه بها فوق الشجرة

أفراد المجموعة

- و سندهب كي نلقى ما استبقينا منها في شق محاريث الفلاحين

- و نخبتُّها بين بضاعات التجار

- و نحمِّلها للريح السواحة فوق الموج

- و سنخفيها في أفواه حداة الإبل الهائمة على وجه الصحراء

- و ندونها في الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب

– و سنجعل منها أشعاراً و قصائد

المجموعة

قل لي .. ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد؟

«يفادرون المسرح مع الأبيات الأخيرة من أول

«و سنذهب ...»

«يدخل من خلف الشجرة شيخ في يده وردة»

التاجر

من هذا؟ ...

الواعظ

هذا الشبلي .. شيخ الزهاد

كان له اقطاع في قريتنا

و تخلى عنه لكي يمضي في طُرُق الصوفيه

فلننظر ما يفعل

الفلاح

قد نعرف عندئذ ما القصه

الشبلي

يا صاحبي و حبيبي

«أو لم ننهك عن العالمين»

فما انتهيت

قد كنت عطراً نائماً في وردته

لم انسكبت؟

و درة مكنونة في بحرها

لم انكشفت؟
 وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك
 هذا الذي وهبت؟
 سرنا معاً على الطريق صاحبين
 أنت سبقت
 أحببت حتى جدت بالعطاء
 لكنني ضننت
 حين رأيت النور تفت للرجوع
 ها أنت قد رجعت
 أعطيك بعض ما وهبت للحياة ...
 بعض ما أعطيت
 «يلقي اليه وردة حمراء»
 رباه لا أسطيع أن أمد ناظري
 يجول في روعي وفي خواطري
 لو كان لي بعض يقينك
 لكنني منصوباً الى يمينك
 لكنني استبقيت حينما امتحنت عمري
 وقلت لفظاً غامضاً معناه
 حين رموك في أيدي القضاء
 أنا الذي قتلتك
 أنا الذي قتلتك
 «يخرج»

الفلاح

عجباً لم ندرك شيئاً

التاجر

لن ترضى زوجي عني الليلة

الواعظ

ضاعت عظتي الا أن أتبع هذا الشيخ الطيب

فيحدثني بالقصة

يا شيخ ... ما القصة .. ما القصة .. من قاتل هذا الرجل المصلوب؟ ..

هل ندركه، فيحدثنا ..؟

«ينطلقون خلفه»

(ستار)

محمود درويش

مطر ناعم في خريف بعيد

مَطَرٌ ناعمٌ في خريف بعيدٍ

و العصافير زرقاء .. زرقاء

و الأرض عيد .

لا تقولي أنا غيمة في المطار

فأنا لا أريدُ

من بلادي التي سقطت من زجاج القطار

غير منديل أُمي
 وأسباب موت جديد .
 مطر ناعم في خريف غريب
 والشبابيك بيضاء .. بيضاء
 والشمس بيّارة في المغيّب
 وأنا برتقال سليب،
 فلماذا تفرّين من جسدي
 وأنا لا أريد
 من بلاد السكاكين والعندليب
 غير منديل أُمي
 وأسباب موت جديد.

مطر ناعم في خريف حزين
 والمواعيد خضراء .. خضراء
 والشمس طين
 لا تقولي رأيناك في مصرع الياسمين
 آه، بائعة الموت والاسبرين
 كان، وجهي مساء
 وموتي جنين .
 وأنا لا أريد
 من بلادي التي نسيّت لهجة الغائبين
 غير منديل أُمي
 وأسباب موت جديد.

مطر ناعم في خريف بعيد
 و العصافير زرقاء .. زرقاء
 و الأرض عيد .
 و العصافير طارت إلى زمن لا يعود
 و تريد أن تعرفي وطني ؟
 و الذي بيننا ؟
 - وطني لذة في القيود
 - قُبِلتني أرسلت في البريد
 و أنا لا أريد
 من بلادي التي ذَبَحْتَنِي
 غير منديل أُمِّي
 و أسباب موت جديد ..

مزامير ٣

يومَ كانت كلماتي
 تربة ...
 كنت صديقاً للسنابل
 □

يومَ كانت كلماتي
 غضباً ...
 كنت صديقاً للسلاسل

□

يوم كانت كلماتى
حجراً ...
كنت صديقاً للجداول

□

يوم كانت كلماتى
ثورة ...
كنت صديقاً للزلازل

□

يومَ كانت كلماتى
حنظلاً ...
كنت صديق المتفائل

□

حين صارت كلماتى
عسلاً ...
غطى الزباب
شفتى!

صوت من الغابة
من غابة الزيتون
جاء الصدى ...
و كنت مصلوباً على النارِ

□

اقول للغربان: لا تنهشي

فرّما ارجع للدارِ

و ربّما تشتي السما

□

ربّما ...

تطفئ هذا الخشب الضاري

انزل يوماً عن صليبي

تري ...

كيف اعود حافياً ... عارى؟

فهرست راهنما

آبادان: سیّاب در ~ ۱۶۸	ابن زیدون: ۴۲
«آپولو، مجله»: ورمانتیسم عرب ۸۴	ابن الصلاحی: ۷۰
نیز ← ابوشادی	ابن طباطبای: ۵۳
آتن: ۱۵۶	ابن عبدربه: ۱۰۷
آراگون، لویی: ۳۶، ۳۷ و تأثیر او بر	ابن مالک: ۲۲۱
شعر عرب ۱۰۹، سیّاب و ترجمه	ابوتمّام: ۴۲، ۴۴
شعرهای او ۱۶۸، البیّاتی و ~ ۱۹۵	ابودیب، کمال: ۲۸، ۳۲
و شعر فارسی و عربی ۲۱۰،	ابوریشه، عمر: ورمانتیسم عرب ۸۴
الفیتوری و ~ ۲۲۵	ابوسعید ابوالخیر: ۵۵
«آرش»: ۲۴	ابوسلمی: ۲۵۱
آسوان: ۷۹	ابوشادی: ورمانتیسم عرب ۳۱ و
آسیا: ۱۹۳، ۲۲۰	مجله «آپولو» ۸۳، ۸۴ و نازک ۱۴۰.
آلبانی: ۶۴	ابوشبکه: ورمانتیسم عرب ۸۴ سیّاب
آلبرتی، رافائل: تأثیر او بر نزار ۱۱۸	و ~ ۱۶۵، الفیتوری و ۲۲۲
آلمان شرقی: ۱۹۶	ابوالعتاهیه: ۳۳
ابن رشیق: ۵۲-۵۳	ابوماضی، ایلیا: ورمانتیسم عرب ۳۱،
ابن الرومی: ۲۳۶	۴۱، ۵۰ و شعر «الطلاسّم» ۵۴ و

- مَهْجَر ۸۵
ابونزار: ۱۳۹
ابونواس: ۲۳۶
اتحاد شوروی: ۱۸۸، ۱۹۶
اتریش: ۱۹۵
اخوان ثالث، مهدی (م. امید):
دشواری ترجمه شعرهای او ۲۱ در
شعر معاصر فارسی ۳۹، ۵۳ و بحر
طویل ۵۵ و عروض آزاد ۵۶، ۵۷،
۵۸، ۶۱ و مقاله او در باب عروض
نیمایی ۱۳۴، و نام مجموعه‌های
شعر او ۲۶۴.
اخوان المسلمین: ۸۸
آدگاوی، عبدالله: ۷۰
ادونیس، اسطوره: ۱۷۰
ادونیس (علی احمد سعید): ۱۴، ۲۵
و جناح افراطی تجدد ۲۸ و مجله
شعر ۳۲، ۲۰۷ و شعر جهانی ۳۶،
۳۹ و تجدد ۵۳، ۶۱، و یوسف
الخال ۹۵ و اسطوره سندباد ۱۵۱ و
سیاب ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۵، ۱۷۶ و
زبان شعر ۲۱۰ نقد حال و شعرا و
۲۱۷-۲۰۶، و فرمالیسم ۲۰۸ و
تفاوت نظرش بالبیّاتی ۲۰۸ و شعر
کلاسیک عرب ۲۱۳ و معماری
کلمات ۲۱۴
ادیب پیشاوری، سید احمد: ۴۱، ۴۴
ادیب الممالک: ۳۹، ۴۱، ۴۴
ادیب نیشابوری، محمد تقی: ۷
ارتنگ، علی: ← السیاب
اردن، رودخانه: ۲۵۵
ارفیوس: ۱۷۲
ارم ذات العماد: ۱۷۲
اروپا: شعر فارسی و عربی و - ۲۷،
۲۸ آشنایی با شعر - ۲۹ تحولات
شعر فارسی و عربی تابعی است از
متغیر ترجمه ۲۹-۳۰ ترجمه
فابل‌های لافونتن ۳۰، رمانتیسیم ۳۱،
مراحل نهائی تأثیر - ۳۲، ۳۷، ۴۰
آغاز آن ۶۷-۶۲ و بازخوانی سنت
۶۵، و اسطوره جدید ۹۱ تأثیر بر
نازک ۱۳۷ برادونیس ۲۱۰ بر
الفیتوری ۲۲۱، بر عبدالصبور ۲۳۲
ازهر، جامع: ۶۹، ۷۰، ۲۲۰، ۲۲۱
اسپانیا: ۲۷، ۷۳، ۱۱۹
اسپندر، استیفن: و آشنائی سیاب با
شعر او ۱۷۳ در کنگره ادبیات معاصر
عرب ۲۰۷
استانبول: ۶۹، ۷۳، ۷۶، ۱۱۸
اسد آبادی، سید جمال: ۴۰
اسدی، صاحب «لغت فرس»: ۲۱۰
اسطوره: در شعر امروز ۳۱ واقع‌گرایان
اشتراکی و - ۹۱ اسطوره‌های عربی
۹۱ در شعر الحاوی ۱۴۹ در شعر
سیاب ۱۷۱ در شعر البیّاتی ۱۹۲
اسکندریه: ۷۹، ۹۰، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۶

- اسماعیلیه (شهر): ۸۸
 اصفهانی، ابوالفرج: ۱۰۷
 افریقا: ۵۰، ۱۹۳، ۲۲۸
 اقبال لاهوری: ۲۳
 اکسفورد: ۱۴، ۶۳
 اگزیستانسیالیسم: تأثیر آن ۹۴ از نظر
 نزار ۱۱۰ در شعر خلیل الحاوی ۱۴۹
 التزام هنری: نقد مجله شعر از ~
 ۹۴-۹۳، قبّانی و ~ ۱۰۹ سیّاب و ~
 ۱۷۶، ادونیس و ~ ۲۱۴، الفیتوری و
 ~ ۲۲۴ درویش و ~ ۲۵۶، شهوت
 اصلاح جهان ۲۳۵
 الجزایر: ۱۰۱، ۱۹۰، ۲۴۹
 الزا: ۱۶۸
 العازر: ۱۷۲
 الوار، پل: ۳۷، و تجدد در شعر عربی
 ۴۴ و تأثیر او بر شعر عرب ۱۰۹
 البیّاتی و ~ ۱۹۵
 الیوت، تی.اس: انعکاس تجربه‌های او
 در شعر فارسی و عربی ۲۹، ۴۴،
 ۱۰۹، ۱۱۱ و تأثیر او بر عبدالصبور
 ۹۱ بر شعر معاصر عرب ۹۲ و
 ترجمه شعرهایش به عربی ۹۵ و
 تأثیر شعر او بر سیّاب ۱۶۹، ۱۷۳ و
 تأثیرپذیری او از «شاخه زرین» ۱۷۲
 و البیّاتی ۱۹۲، ۱۹۳ و تأثیر او بر
 عبد الصبور ۲۳۲، ۲۳۳ و زبان شعر
 او ۲۳۴، ۲۳۶
 ام درمان: ۸۴
 امرسون: ۸۶
 امرء القیس: ۹۹ و شعر عاشقانه ۱۱۴
 امریکای جنوبی: ۲۷، ۳۷، ۸۱، ۸۶
 امریکای شمالی: ۱۳، ۱۵، ۲۱، ۳۱،
 ۸۱، ۸۵، ۸۷، ۱۹۷
 اُمّ نزار: ۱۳۹
 امین العالم، محمود: ۲۲۰، و شعر
 الفیتوری ۲۲۳
 انسی، حاج عمر: ۶۹
 انسی الحاج: ← الحاج، انسی
 انگلستان: ۷۹
 اودن، و. ه.: ۱۹۴
 اولیس، اسطوره: ۱۵۴، ۱۷۲
 ایتالیا: ۲۲۶
 ایران: ۲۴، ۳۰، ۳۹، ۴۰، ۱۶۶، و
 سیّاب در ایران ۱۶۸
 ایرج میرزا: ۱۵، ۵۴
 ایوبِ نبی: ۱۷۲
 ایوب، رشید: ورمانتیسم عربی ۳۱،
 ۸۱
 باختین، میخائیل: ۲۶۸
 بادیة سماوه: ۷۱
 بارودی، محمود سامی: ۱۳، ۳۹،
 ۴۴، ۴۵ و زبان شعر قدما ۷۱، ۷۵ و
 دوری از صنایع بدیعی و نوکلاسیک
 ۷۴
 باکثیر، علی احمد: و شعر آزاد ۱۶۶

- بایرون: نزار قبّانی و ~ ۱۲۱ نازک و ~ ۱۳۸ سیّاب و ~ ۱۶۵
 بُختری: ۴۴، ۴۲
 بدری حجازی، شیخ حسن: ۷۰
 بدوی الجبل: ۳۶
 برزیل: ۸۴
 برشت، برتولد: ۳۷، ۲۲۵
 بروه: ۲۵۲، ۲۵۳
 بریتانیا: ۷۶
 بصره: ۱۶۴، ۱۷۴
 بعلبک: ۷۷
 بغداد: ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۷۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۷-۱۹۴
 بغدادی، عبد الرزاق: ۱۳۹
 بگار، یوسف حسین: ۱۲۵
 بلاطه، عیسیٰ: ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۶
 البناء، حسن: جمعیت اخوان المسلمین ۸۸
 بودلر، شارل: و گلهای شرّ ۸۴ نزار
 قبّانی و ~ ۱۱۷، الفیتوری و ~ ۲۲۲، عبد الصبور و ~ ۲۳۶
 بُویب، رودخانه: ۱۸۱-۱۸۰
 بهار، محمد تقی (ملک الشعراء): ۱۵، ۲۹، ۳۹، ۴۶-۴۱، ۵۴، ۶۷
 البیّاتی، عبدالوهاب: ۲۵، ۳۲، ۳۶، ۳۹، ۵۸، ۶۱، ۸۹ و نزار قبّانی ۱۱۴
 و شعر آزاد ۱۳۵ و اسطوره سندباد
 ۱۵۱ و خانواده کلمات ۱۶۲ نقد
 حال و شعرا و ۲۰۴-۱۸۳ و ادونیس
 ۲۰۸، ۲۱۳ و توفیق شعرا و ۲۰۹ در
 مقایسه با عبد الصبور ۲۳۵، ۲۳۶
 بیت المقدس: ۱۰۱
 بیرک، جاک: ۱۷۳
 بیروت: ۲۱، ۹۵، ۹۷، ۹۸، ۱۱۶، ۱۲۲-
 ۱۲۵، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۲،
 ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۸،
 ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۴-۱۹۷، ۲۱۲، ۲۱۳،
 ۲۲۰، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۵۱،
 ۲۵۳
 بیزانس: ۱۰۱
 بین النهرین: ۱۷۰
 پاریس: ۷۰
 پاوند، ازرا: ۴۴، ۹۵، ۱۱۱، ۱۷۳
 پراگ: ۷۴، ۱۸۸
 پرت سعید: ۷۹، ۱۷۴
 پرس، سن ژون: ۲۲، ۲۹، ۴۴، ۲۰۷
 پروین اعتصامی: ۱۵، ۳۹، ۴۲، ۴۵،
 ۴۸، ۵۴
 پرینستون: ۱۹، ۱۸۴، ۲۰۸
 پطرس کرامه: ۶۹
 تاجر، جاک: ۲۹
 تاگور: ۱۰۹، ۱۷۳
 تایلند: ۱۱۹
 تبریز: ۵۸
 ترجمه شعر: ۲۱، شعر خوب و ترجمه

- بد ۲۲ مهارت مترجم مهم‌تر از متن
 ۲۳ نخستین ترجمه‌های شعر ۲۹
 تصویر در شعر: ۳۲، در عاشقانه‌های
 نزار ۱۱۵، ۱۲۳، - مستقیم ۲۵۷
 تصویرگرایان: البیاتی و - ۱۹۱
 تفعیله: ۷-۵۵، ۹۲، ۹۳
 تماس، دیلن: ۱۶۹
 تموز، اسطوره: ۱۷۰
 تندرکیا: ۱۶
 توفیق الحکیم: ۶۷، ۲۳۸
 توکیو: ۱۹۹
 تولستوی: ۲۲۱
 توللی، فریدون: ۲۶۴
 تونس: ۸۴، ۱۹۰
 تهران: ۱۲۵، ۱۸۴
 تهرانی: - الطهرانی
 تیجانی، یوسف بشیر: ۸۴
 جبرا ابراهیم جبرا: ۱۷۱
 جبران خلیل جبران: ۴۱، ۵۰، ۸۱،
 ۸۲، ۱۵۳، ۱۶۷
 جلالی پندری، یدالله: ۱۶
 جنید: ۲۶۸
 جواهری، محمد مهدی: ۳۶، ۷۳، ۷۴،
 ۱۶۷
 جیکور: ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۷۳
 چین: ۱۱۹، ۱۹۰
 الحاج، انسی: ۳۲، ۱۹۱
 حارث بن حلزه: ۹۹
 حافظ ابراهیم: ۴۵، ۴۶، ۷۳، ۷۶
 حافظ، صبری: ۱۸۶
 حافظ شیرازی: ۷۵
 حاوی، ایلیا: ۱۲۵
 الحاوی، خلیل: ۲۵ تأثیر الیوت بر -
 ۹۱، ۹۵ نقد حال و شعرا و ۱۶۰-۱۴۷
 و اضطراب انسان ۱۴۸، پیچیدگی
 تجربه‌های او ۱۵۰ اسطوره‌های شعر
 او ۱۵۱، و هشتمین سفر سندباد
 ۱۵۲، و عبد الصبور ۲۳۶، ۲۵۶
 حجاز: ۶۴
 حجازی، احمد عبدالمعطی: ۳۹، ۵۱،
 ۵۸، ۶۱، ۸۹
 حسین: - طه حسین
 حطّین: ۱۰۱
 حکم دستوری: ۴۶
 حکمت، ناظم: ۳۷، ۱۶۷، ۱۷۳، ۱۸۳،
 البیاتی و - ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹،
 ۱۹۰، ۱۹۵، الفیتوری و - ۲۲۳،
 ۲۲۵
 الحکیم، توفیق: - توفیق الحکیم
 حلّاج، حسین بن منصور: درام عبد
 الصبور ۲۳۱، عذاب او ۲۳۳ تحلیل
 نام کتابهای او ۲۶۵
 حلب: ۸۴
 حمص: ۶۹، ۸۵
 حولیات: ۹۹
 الحیدری، بلند: ۲۳۶

- حیفا: ۲۵۲، ۲۵۶
 دکارت: ۱۲۳
 الخال، یوسف: ۹۳، ۹۵، ۲۱۲
 دمشق: ۱۱۷، ۱۵۰، ۱۸۶
 خالد بن ولید: ۱۰۱
 دمیاطی: ۷۰
 خالدہ سعید: سعید، خالدہ
 دُن: ۱۷۱
 خاورمیانه: ۲۱۹
 دو وینی، آلفرد: ۱۱۷
 خدیو جم، حسین: ۲۱
 دهخدا: ۵۴
 خدیو مصر، عباس اول: ۶۹
 دهلی: ۴۳
 خرطوم: ۲۲۲
 دیب، محمد: ۲۶
 خرّمشهر: ۱۶۸
 دیر یاسین: ۲۵۰
 خزّامی صبری: ← خالدہ سعید
 دین بین فو: ۱۰۹
 الخضرء الجیّوسی، سلمی: ۱۵۰
 «دیوان» مکتب نمایندگان آن ۷۹،
 ورمانتیسم انگلیسی ۸۰
 راسین: ۱۱۷
 راین: ۱۱۹
 رشید ایوب: ۳۱، ۸۱
 رشید یاسمی، غلامرضا: ۳۹، ۴۲
 رشید: ۴۳، ۴۷، ۵۴
 رصافی، معروف: ۴۶، ۷۶، ۷۷
 رضی، شریف: ۲۲۱
 الرکابی، جودة: ۵۵
 رُم: ۱۱۹
 رمانتیسم در شعر عرب: ۳۰ و عمر
 آن ۳۲ نمایندگان آن ۳۱، وحدت
 شکل در ~ ۷۸، و طبیعت ۷۸
 رمانتیک‌ها ۸۷-۸۲ اوج‌گیری ~ ۸۲
 غنایی سرایی ~ ۸۳ طبیعت و
 کودکی ۸۳، پشاهندگان ~ در مصر،
 ۸۴-۸۳ در لبنان ۸۴، در سودان ۸۴
- دانبوب: ۲۵۵
 دبیر سیاقی، محمد: ۴۳
 درویش، علی سید: ۶۹
 درویش، محمود: ۲۵، نقد حال و شعر
 او ۲۶۰-۲۴۹، و تحدّی ۲۵۴ و
 فلسطین ۲۵۱ و وظیفه شعر ۲۵۲ و
 شعر و ناشر ۲۷۳

- در مهجر ۸۵ ضعف - در عراق ۸۵
 رمانتیسزم امریکایی در - ۸۶ مهجر
 و رمانتیک‌ها ۸۷ نقدِ مجلهٔ شعر از -
 ۹۴ رمانتیک‌های انگلیس ۱۶۵
 رمبو، آرتور: ۱۰۹، ۱۷۳
 رمزگرایی: مجلهٔ شعر و - ۹۴ سیّاب
 و - ۱۷۲
 روکرت: ۲۲
 ریلکه: ۱۱۳، ۱۷۳
 رین، دانشگاه: ۸۲
 زبان شعر: ۲۰، ۳۱، کلاسیک‌ها و -
 ۷۵ رمانتیک‌ها و - ۷۸ اصحاب
 مکتب دیوان و - ۸۱ رمزگرایان و -
 ۹۴ جناح چپ و - ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۵،
 ۱۰۶ نزار و - ۱۰۸ زبانِ شعرِ نزار
 ۱۱۵، ۱۲۰-۱۹۱، خانوادهٔ کلمات
 ۳-۱۶۲ سیّاب و - ۶-۱۷۵ البیّاتی
 و - ۱۸۶
 زهاوی، جمیل صدقی: ۳۹، ۴۵، ۷۳،
 ۷۶، ۷۷
 زُهیر بن ابی سلمی: ۳۳، ۹۹
 زیاده، می: ۱۶۷
 سارتر، ژان پل: ۱۱۰
 سایه، ه.ا.: ۳۹، ۶۱
 سپهری، سهراب: ۱۵، ۳۲، ۳۶، ۲۰۹،
 ۲۱۰
 «سخن، مجلهٔ»: ۱۷، ۲۰، ۲۴، ۴۴
 سعدالله، ابوالقاسم: ۲۶
 سعدی: و متنبی ۷۱ و شعرای
 بازگشت ۷۵
 سعید، خالده: ۱۳۸، ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۱۲
 سماوه: - بادیة سماوه
 سن پیر، برناردن دو ۸۴
 سنت و تجدّد: اشتراک فارسی و عربی
 در - ۲۳، ۲۷ قوالب قدمایی ۳۰ نقد
 نگاه قدمایی به شعر ۳۳-۳۵ و
 مضامین نو ۴۹-۴۲، ۵۱، «رقابة
 الأزهر» ۳۶، نقد سنت ۴۹ رهائی از
 سنت ۱۶۳ ادونیس و - ۲۰۶
 نوخوانی سنت ۲۱۳ عبدالصبور و -
 ۲۳۵ سنت در نگاهی نو ۲۳۶
 سندباد: ۱۵۰، اسطوره - ۱۵۱، ۱۵۲،
 ۱۵۳، ۱۷۲
 سند برگ، کارل: ۹۵
 سن ژون پرس: - پرس
 سودان: ۸۴، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۶
 سوررئالیسم: ۹۲، ۲۷۱
 سوریه: ۲۶، ۳۵، ۸۱، ۸۴، ۸۵، ۹۱
 ۹۲، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۹۰، ۲۰۷، ۲۱۱،
 ۲۳۰
 سومنات: ۳۳
 سویس: ۱۱۹
 سیّاب، بدر شاکر: ۲۵، ۳۱، ۳۲، ۳۹،
 ۵۸، ۶۱، ۶۷، ۸۵، ۸۹، ۹۳، و نازک
 ۹۳ و «گلهاي پژمرده» ۱۳۵ نقد حال
 و شعر او ۱۸۲-۱۶۱ و اوزان آزاد

- ۱۶۲ و خانواده کلمات ۱۶۲ و
حقیقت شعر ۱۶۳ و شعر فرنگی
۱۶۷ و ترجمه آراگون ۱۶۸، ۱۷۳
مراحل شعر او ۱۷۰ و «شاخه زرین»
۱۷۱ و مرثیه خدای مرده ۱۷۴ و
زبان شعر ۱۷۶ و مذهب ۲۳۵ و
بدبینی ۲۳۶، ۲۷۵
سیتول، ادیت: ۹۱، ۹۹، ۱۶۹، ۱۷۳
سیلان: ۷۰
شابی، ابوالقاسم: ۳۱، ۴۹، ۸۴، ۲۲۲
شابی سودانی: ← تیجانی
«شاخه زرین»: تأثیر آن بر سیّاب ۷۱،
۲۳۴
الشاعر القروی: ← رشید سلیم
الخورى
شاکر، احمد محمد: ۹۲
شام: ۲۳۰
شاملو، احمد: ۱۵، ۲۲، ۳۶، ۳۹،
۱۶۲، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۶۴، ۲۷۱
شاو، برنارد: ۱۳۲
شبیبي، محمد رضا: ۴۷
شدیاق، احمد فارس: ۴۸
شراره، عبد اللطیف: ۴۹
شرایبی، ادريس: ۲۶
شرقاوی، عبدالرحمن: ۸۹
شعر: نجوای روح آدمی ۱۰۶
شعر آزاد: ۵۰، ۵۸ و شعر نیمایی
۹۲-۹۳ بهانه ناشاعران ۱۱۱ نازک و
- ~ ۶-۱۳۲ سیّاب و ~ ۶۲-۱۶۶
شعر سنتی: معیار جمالی ~ ۵۳-۵۲
نقد ~ ۷۰-۶۹
شعر سیاسی: ۴۶، ۴۸، ۵۲-۴۹، ۷۶،
نزارو ~ ۱۲۱
شعر عاشقانه: ریلکه و ~ ۱۱۴ نزارو
~ ۱۲۰
شعر منشور: ۹۲
«شعر، مجله»: تأثیر آن ۳۲ اهمیت ~
۹۳ و ستیز با التزام ۹۴ و راه شاعری
آن ۹۵ ادونیس و ~ ۲۰۷، ۲۱۲
شفیعی کدکنی، محمدرضا: ۱۸۹،
۱۹۴، ۱۹۹
شکری، عبدالرحمان: ۷۹
شکری، غالی: ۲۳۳
شکری القوتلی: ۲۱۱
شکسپیر: ۱۰۹، ۱۶۶، ۲۲۲، ۲۳۶
شکل و محتوی: تعارض ~ ۸۲
چیرگی محتوی بر شکل ۱۲۶ شکل
نو، محتوای نو ۳۴
شلی: ۳۱، ۱۹۲
شمعون: ۲۵۳
شمیسا، سیروس: ۲۹
شوقی، احمد: ۱۳، ۳۹، ۴۱، ۴۴، ۴۵،
۷۳، ۷۶، ۷۹، ۸۲
شهریار، محمد حسین: ۵۵
شیکاگو: ۱۹۰
صالح جواد الطعمه: ← الطعمه

- صایغ، توفیق: ۳۲
 صبری، اسماعیل: ۷۳
 صبری، حافظ: ۱۸۶
 صبری، خزامی: ← خالده سعید
 صلاح الدین ایوبی: ۱۰۱
 صلاح لبکی: ۱۱۷
 صلاحی: ← ابن الصلاحی
 صنایع بدیعی: نقد - ۳۵ نزار و -
 ۱۰۳
 صنعت: و تکنولوژی ۹۴، ۴۷، ۴۶
 صورتگر: لطفعلی ۵۴، ۴۳، ۱۷
 صورتگرایی: ادونیس و - ۲۰۸ نقد
 - ۲۰۹
 صیدح، جورج: ۸۱
 طبّانه: ۱۴۰
 طبریّه، دریاچه: ۱۰۱
 طرابلس: ۹۵
 طرزی افشار: ۱۵
 طرسوس: ۲۱۲
 طرفه: ۹۹
 طعمه، صالح جواد: ۲۵۵
 طوقان، فدوی: ۲۵۱
 طه، علی محمود: ۳۱، ۸۴، ۱۴۱،
 ۱۶۵
 طه حسین: ۹۹، ۲۰۵
 الطهرانی، آغابزرگ: ۱۳۹
 عباس، احسان: ۱۶۷، ۱۶۹
 عبدالحمید ثانی: ۴۰، ۷۶
 عبدالحلیم، کمال: ۸۹
 عبدالحی، م: ۳۱
 عبدالصبور، صلاح: ۳۹، ۵۸، ۶۱، ۶۷
 و التزام ۸۹ نقد حال و شعر او
 ۲۲۹-۲۴۲ و رئالیسم سوسیالیستی
 ۲۳۰ و حلاج ۲۳۰ و تجربه الیوتی
 درام منظوم ۲۳۲ و نقاشی ۲۳۴ و
 مذهب ۲۳۵ و شعر کهن ۲۳۶
 عبدالناصر، جمال: ۸۸، ۱۲۲، ۱۷۴،
 ۲۵۱
 عبده، محمد: ۴۰
 عبید زاکانی: ۵۲
 عراق: ۲۶، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۸۵، ۸۸،
 ۹۱، ۱۱۱، ۱۳۴، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۶۸،
 ۱۷۴-۱۷۰، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۹۰، ۱۹۶،
 ۲۲۹
 عریضه، نسیب: ۸۵
 عزّت، علی: ۱۷۵، ۲۳۷
 عطّار، شیخ حسن: ۶۹
 عقّاد، عباس محمود: ۷۹ و تحول
 ذوق زمانه ۸۲
 عقل، سعید: ۱۱۷
 عقیقی، نجیب: ۱۱۶، ۱۴۱
 عکا: ۲۵۳
 علی بن ابیطالب: ۶۰
 علی ارتنگ: ← سیّاب
 عمر بن ابی ربیع: ۱۱۵
 عمرو بن کلثوم: ۹۹

- عمود شعر: ۳۳
عنتره بن شداد: ۹۹
عنصری: ۴۲
عوض، لويس: ۲۹، ۲۳۲، ۲۳۵
عیسی^۴: ۱۵۱
عیش: ۲۵۳
غالب دهلوی: ۱۸۴
غرناطه: ۱۱۹
غزّیفی، عدنان: ۱۹۵
غیث، محمد سلیم: ۱۱۶، ۱۲۳، ۱۲۵
الفاخوری، حنا: ۴۱
فارسی و عربی: مشابّهات شعر نو در
~ ۳۱-۲۹، ۳۶، ۳۷، ۶۲-۴۲
عروض آزاد در ~ ۵۸-۵۵، ۶۱، ۶۲
فاروق: ۸۸
فاوست: ۱۵۴
فخری، ماجد: ۱۵۰
فراست، رابرت: ۹۵
فرانسه: ۶۳، ۸۲، ۱۱۰، ۱۱۷
فرحات: ۸۱
فرّخ زاد، فروغ: ۱۵، ۲۲، ۳۹، ۶۱،
۲۰۹، ۲۱۰
فرخی سیستانی: ۴۲
فرخی یزدی: ۴۲، ۴۶، ۴۹-۴۷
فروید: ۱۱۰، ۱۷۳
فریزر، جیمز: ۱۷۱
فلچر: ۱۹۲
فلسطين: ۸۹، ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۴، ۱۲۳،
۲۴۹-۲۵۷
فهمی، ماهر حسن: ۱۱۵
فُن تن: ← لا فونتن
فیتوری، محمد مفتاح: ۲۵، ۸۹، نقد
حال و شعرا و ۲۲۸-۲۱۹، موسیقی
شعرا و ۲۲۳ و التزام ۲۲۵
قاسم، عبد الکریم: ۱۷۴
قافیه: نقد ~ ۵۳، ۵۸ در شعر مهجر
۸۷ نزار و ~ ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۶
قاهره: ۷۳، ۷۶، ۷۹، ۸۳، ۸۴، ۸۹،
۹۰، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۵،
۲۲۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۴
قبتانی، ابو خلیل: ۱۱۶
قبتانی، نزار: ۲۵، ۵۳، ۹۰، ۹۷، نقد
حال و شعرا و ۱۳۰-۱۱۳، و امرؤ
القیس ۱۱۴ و عمر بن ابی ربیعہ ۱۱۴
شاعر زن و شراب ۱۱۵ تصاویر
عاشقانه ~ ۱۱۵ زندگینامه ~ ۱۱۶،
۱۲۲- و شاعران فرنگی ۱۱۷، ۱۱۸
و سیاست ۱۱۸ و زبان شعر ۱۱۹
نقد کار او ۱۲۱ و ناصر ۱۲۲ و نگاه
جنسی ۱۲۳ و نقد سیاست ۱۲۴
قدس: ۱۰۱
قصّابین: ۲۱۱
کاتب یاسین: ۲۶
کافکا، فرانتر: ۱۱۰
کالریج: ۸۰
کامو، آلبر: ۱۱۰

- کتاب مقدس: ۸۷ و اساطیر مسیحی
 ۱۴۷، عبد الصبور و ~ ۱۵۱
 کرامه، پطرس: ← پطرس
 کرمانی، میرزا رضا: ۴۰
 کره: ۱۰۹
 کسرایی، سیاوش: ۳۹، ۶۱
 کعبه: ۹۹
 کفرشیم: ۷۰
 کفرقاسم: ۲۵۰
 کلاسیسیسم: نمایندگان ~ ۳۶
 کلاسیک‌ها ۷۲-۷۷ عقل و تخیل در
 ~ ۷۴، نقد شعر کلاسیک‌ها
 ۱۰۰-۱۰۱
 کمال الدین، جلیل: ۱۴۰
 کمبریج: ۱۵۳
 کنفانی، غسان: ۲۵۱
 کنگو: ۵۰
 کورنی: ۱۱۷
 کوفه: ۷۱
 کویت: ۱۴۰، ۱۶۹
 کیتس: ۱۳۷، ۱۶۵
 کی‌یرکه‌گار: ۲۳۶
 گالری واحد: ۹۵
 گرای، تماس: ۱۳۸
 گلسرخی، خسرو: ۱۹۷
 گنگ: ۱۵۴، ۱۷۱
 گوته: ۲۲، ۱۰۹، ۲۲۱
 گیلانی، عبد الرزاق: ۱۸۶
 لاذقیه: ۲۱۲
 لافونتین: ۲۹، ۳۰
 لامارتین: ۸۴، ۲۲۱
 لانگفلو: ۸۶، ۱۶۶
 لاورنس، دی. اچ: ۱۲۰
 لاهوتی، ابوالقاسم: ۴۹
 لایبزیگ: ۱۸۸
 لبکی، صلاح: ۱۱۷
 لبنان: ۲۶، ۳۵، ۳۶، ۴۱، ۶۴، ۷۰،
 ۸۱، ۸۲، ۸۴، ۸۵، ۹۲، ۹۳، ۱۱۹،
 ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۹۰، ۲۰۵، ۲۰۷،
 ۲۱۱، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۵۳
 لیبید بن ربیع: ۹۹
 لندن: ۱۱۸، ۱۷۵
 لورکا، گارسیا: ۲۹، ۳۷، ۱۰۹، ۱۱۸،
 ۱۲۱، ۱۷۳، ۲۳۶، ۲۷۱
 لومومبا: ۵۰، ۵۱
 لیبی: ۲۲۶
 ماچادو: ۳۷، ۱۱۸، ۱۳۷
 مادرید: ۱۱۸، ۱۹۶
 مارس: ۱۹۰
 مازنی، ابراهیم عبدالقادر: ۷۹، ۸۲،
 ۲۳۸
 ماغوط، محمد: ۳۲
 مالارمه، استیفن: ۱۰۹
 متنبی، ابو الطیب: ۱۳، ۳۳، ۴۲، ۴۴،
 ۷۱، ۱۹۲، ۲۲۱
 محفوظ، حسین علی: ۷۱

- محفوظ، نجیب: ۶۷
 محمد (رسول الله ص): ۱۵۱
 محمد علی پاشا: ۶۴، ۴۱
 محیی الدین عبدالحمید، محمد: ۵۳
 مختار، عمر: ۲۲۶
 مدارس تبشیری: ۸۵
 مدیترانه: ۱۰۹
 مراکش: ۶۹، ۱۹۰
 مردم بک، خلیل: ۱۱۸
 مرسی، احمد: ۱۹۵
 مروین، و. س.: ۲۰۸
 مسعود سعد سلمان: ۴۳، ۵۵
 مسکو: ۱۱۹، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۶، ۲۵۴
 مسیح: ۶۴، ۱۲۱، ۱۷۴
 مشروطیت: ۴۶
 مصدق، دکتر محمد: ۱۶۶
 مصر: ۲۶، ۲۹، ۳۵، ۳۶، ۴۰، ۴۱، ۶۴، ۶۷، ۷۳، ۷۶، ۸۳-۸۵، ۸۹
 ۹۱، ۹۲، ۱۲۲، ۱۷۸، ۲۲۱، ۲۲۶
 ۲۳۰، ۲۲۹
 مُطران، خلیل: ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۱
 معزی، ابوالعلاء: ۳۳، ۵۸، ۶۰، ۲۲۱
 معلقات: اصالت یا جعل ۹۹
 معنی در شعر امروز: ۳۴، تصور
 ابتدائی از ~ ۴۷
 معین، محمد: ۵۴
 معین الغزبائی، محمد باقر: ۱۲۵، ۲۳۰
 مقدسی، انیس: ۴۶
- الملائکه ← ابو نزار، امّ نزار، صادق، نازک
 ملیّت و وطن: ۴۳، ۴۵، ۶۸، ۷۶، در
 مهجر ۸۶، در شعر سیّاب ۱۷۴،
 ادونیس و ~ ۲۰۷ فلسطین و ~
 ۲۵۳-۲۵۰
 مندور، محمد: ۸۷
 منصوره: ۸۴
 منوچهری: ۴۲، ۴۳، ۴۴
 «مواقف، مجلّه»: ۳۲، ۳۶، ۲۱۰،
 ۲۱۲
 موراویا، آلبرتو: ۱۲۰
 موراوا، آندره: ۱۱۷
 موسولینی: ۲۲۱
 موسه، آلفرد دو: ۴۵، ۸۴، ۱۱۷
 موسیقی شعر: و تحولات ادبی ۲۹،
 ۳۱، شکستن قوالب و ~ ۵۰، ۵۲،
 ۵۵ و بنیاد آن در شعر امروز
 ۱۰۳-۱۰۲ و بحر عروضی ۱۰۵ و
 نازک ۱۳۶-۱۳۲
 موشحات و زَجَل‌ها: شباهت آن به
 شعر نو ۵۵
 موصل: ۱۴۰
 مولوی، جلال الدین محمد: ۲۱
 مولیر: ۸۴، ۱۱۷
 مونت کارلو: ۱۱۹
 مهجر: ۸۱، پیدایش ~ ۱۱۸ در
 امریکای شمالی ۸۵ در امریکای

- جنوبی ۸۶ وطن در شعر - ۸۶
 ۱۶۲، ۱۳۴
 مهیار: ۲۲۱
 نیویورک: ۸۴، ۹۵، ۲۰۸
 میلر، هنری: ۱۲۰
 واحد، گالری: ۹۵
 ناپلئون: ۴۱، ۶۳
 واشنگتن: ۸۲
 ناجی، ابراهیم: ۳۱، ۸۴
 واقع‌گرایی: ۸۸ و مارکسیسم در مصر
 نازک الملائکه: ۸۵، ۹۲، ۹۳، ۲۷۰
 ۸۹ و رمانتیک‌ها ۹۰-۸۹ و نقد
 نقد حال او ۱۴۶-۱۳۱، و وزنهای
 رمانتیک‌ها ۹۱ و التزام ۱۰۹
 آزاد ۱۳۱، ۱۳۳ و شباهت به نیما
 والری، پل: ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۷
 ۱۳۴ و آراء او در وزن ۱۳۷-۱۳۵
 وایلد، اسکار: ۱۲۰
 فضای شعری او ۱۳۷ تأثیرپذیری او
 وردزورث: ۱۶۵
 از رمانتیک‌های انگلیسی ۱۳۷
 ورشو: ۱۹۰
 زندگینامه - ۱۴۱-۱۳۹ و سیّاب
 وزین پور، نادر: ۲۵۳
 ولتر: ۸۶
 ۱۶۵، ۲۳۶
 وُلگا: ۱۹۰
 ناصر، - عبدالناصر
 ویتمن، والت: ۸۶
 ناصرالدین شاه قاجار: ۴۰
 وین: ۱۸۷
 ناصر خسرو: ۴۲، ۲۵۲، ۲۵۳
 وینی، آلفرد دو: - دو وینی
 ناصر: ۸۵
 ویلسون، کولن: ۱۱۰
 ناظم حکمت: - حکمت
 هاکسلی: ۱۵۴
 نجف: ۷۴، ۱۷۶
 «هزار و یک شب»: و سندباد ۹۱،
 ۱۰۶، ۱۵۰، ۱۹۲
 نرجیب، ژنرال: ۸۸
 هزلت: ۸۰
 نرودا، پابلو: ۳۷، ۱۷۳، ۲۲۵
 هلند: ۳۳
 نشأت، کمال: ۹۰
 همّام، جرجیس: ۲۹
 نَعیمه، میخائیل: ۱۳، ۳۱، ۶۴، ۸۲،
 ۸۵
 هماهنگی در شعر: ۶۲-۵۷، ۹۳
 نقّاش، رجاء: ۲۰۷
 غیاب - در شعر کلاسیک
 نوری السعید: ۱۶۶، ۱۸۶، ۱۹۵
 ۱۰۱-۱۰۳ جستجوی - جدید
 نیس: ۱۱۹
 ۱۰۴-۱۰۶
 نیما یوشیج: ۵۰، ۵۲، ۹۲، ۱۳۱،

هملت: ۲۳۲	يازجی، ناصيف: ۷۰، ۷۱
هند: ۳۳	ياسين، كاتب: ۲۶
هنرمندی، حسن: ۵۰	يرموک: ۱۰۱
هوگو، ويكتور: ۴۵	يكن، ولي الدين: ۷۶
هومر: ۲۲، ۱۰۶	يوسفی، غلا محسين: ۱۲۵
هنگ کنگ: ۱۱۹	يونان: ۳۳
هيتلر: ۲۲۱	يونگ، کارل گوستاو: ۱۷۳

مشخصاتِ مراجع

- ایلیا ابوماضی: الجداول، بیروت، ۱۹۶۵.
- مهدی اخوان ثالث (م. امید): آخر شاهنامه، چاپ دوم، مروارید، تهران.
- زمستان، تهران، ۱۳۳۵.
- از این اوستا، تهران، ۱۳۴۵.
- «نوعی وزن در شعر نیما»، پیام نوین، سال ۱۳۴۰.
- «هماهنگی و ترکیب»، مجله هیرمند، ش ۳، تابستان ۱۳۴۳، مشهد.
- «تحقیق در بحر طویل فارسی»، مجله فرهنگ، سال ۱۳۴۰.
- ادونیس (علی احمد سعید): اغانی مهیار الدمشقی، بیروت، ۱۹۶۱.
- اوراق فی الريح، بیروت، ۱۹۵۸.
- بدر شاكر السيّاب، قصاید، اختارها وقدم لها ادونیس، منشورات دار الآداب، بیروت، ۱۹۶۷.
- دیوان الشعر العربی، (۳ جلد)، بیروت، ۱۹۶۴-۸.
- «عشر نقاط لفهم الشعر العربی الجدید» در مواقف، شماره ۲۴/۲۵.

- قصايد اولی، بیروت، ۱۹۵۷.
- کتاب التحولات و الهجرة فی اقالیم الليل و النهار، بیروت، ۱۹۶۵.
- المسرح و المرايا، بیروت، ۱۹۶۸.
- مقدمة للشعر العربی، بیروت، دارالعودة، ۱۹۷۱.
- وقت بین الرماد و الورد، بیروت، ۱۹۷۰.
- پروین اعتصامی: دیوان، چاپ چهارم، تهران ۱۳۳۳، چاپخانه مجلس.
- محمود امین العالم: مقدمه بر اغانی افریقیا، مجموعه شعر الفیتوری،
بیروت، ۱۹۶۷.
- الباطین، عبدالعزیز سعود (مؤسسة): معجم الباطین للشعراء العرب
المعاصرين، تألیف هیئة المعجم، الطبعة الاولى، ۱۹۹۵.
- مصطفی بدوی: مختارات من الشعر العربی الحديث، بیروت، دارالنهار
للنشر، ۱۹۶۹.
- عيسى بلاطه: بدر شاکر السیاب حیاته و شعره، دارالنهار، بیروت، ۱۹۷۱.
- محمد تقی بهار، ملک الشعراء مدیر و مؤسس: مجله دانشکده، ۱۳۳۶
قمری (تجدید چاپ به صورت افست، تهران، انتشارات معین،
۱۳۷۰).
- دیوان بهار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۷.
- عبد الوهاب البیاتی: اباریق مَهْشَمَة، بیروت، ۱۹۶۷.
- اشعار فی المنفى، قاهره، ۱۹۵۷.
- الذی یأتی و لا یأتی، بیروت، ۱۹۶۶.
- تجربتی الشعرية، بیروت، ۱۹۶۸.
- «خاطره های از ناظم حکمت»، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی
در مجله جهان نو، شماره ۴-۶، ۱۳۴۸.

- سفر الفقر و الثورة، بيروت، ۱۹۶۵.
- ملائكة و شياطين، بيروت، ۱۹۵۰.
- الموت في الحياة، بيروت، ۱۹۶۸.
- يوميات سياسي محترف، بيروت، ۱۹۷۰.
- مأساة الانسان المعاصر في شعر عبدالوهاب البياتي، قاهره، ۱۹۶۶.
- جاك بيرك: «ديالكتيكية الذات و الطبيعة»، ترجمه خالده سعيد، در
مجله مواقف، شماره ۱۵، سال ۱۹۷۱.
- جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، مصر، دار
المعارف، بدون تاريخ.
- انسى الحاج: «واقعية المرضى و الانفعال» در كتاب الشعر في معركة
الوجود، بيروت، دارمجله شعر، ۱۹۶۰.
- ايليا حاوي: نزار قباني شاعر المرأة، بيروت، ۱۹۷۳. و جلد دوم همين
كتاب با عنوان نزار قباني شاعر قضيه و التزام.
- خليل الحاوي: الناي و الريح، بيروت، ۱۹۶۲.
- نهر الرماد، بيروت، ۱۹۶۱.
- احمد عبدالمعطي حجازي: «سندباد في رحلته الثامنة»، ضميمه الناي
و الريح، بيروت، ۱۹۶۱.
- لم يبق الا الاعتراف، بيروت، ۱۹۶۵.
- يوسف الخطيب: ديوان الوطن المحتل، دار فلسطين، دمشق، ۱۹۶۸.
- محمود درويش: آخر الليل، ۱۹۶۷.
- احبك او لا احبك؟، ۱۹۷۲.
- «انقذونا من هذا الشعر»، در مجله الكرمل، العدد السادس، ربيع
۱۹۸۲، بيروت.

- اوراق الزيتون، حيفا، مطبعة الاتحاد التعاونية، ١٩٦٤.
- تلك صورتها و هذا انتحار العاشق، ١٩٧٥.
- عاشق من فلسطين، ١٩٦٦.
- محاولة رقم ٧، ١٩٧٢.
- على اكبر دهخدا: مجموعة اشعار، باهتمام دكتور محمد معين، تهران، زوار، ١٣٣٤.
- ابن قتيبة دينوري: مقدمة الشعر و الشعراء، تصحيح احمد محمد شاكر، قاهره، ١٣٦٤.
- شمس قيس رازي: المعجم في معايير اشعار العجم، به تصحيح علامه محمد قزويني و استاد مدرس رضوي، انتشارات دانشگاه تهران، شماره ٥٥٤.
- رشيد ياسمي: ديوان، چاپ ابن سينا، تهران.
- جودة الركابي: في الادب الاندلسي، دمشق، ١٩٥٥.
- فؤاد سزگين: تاريخ التراث العربي، المجلد الاول، الجزء الرابع، العقايد و التصوف، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، ١٩٨٣/١٤٠٣.
- ابوالقاسم سعدالله: دراسات في الادب الجزائري الحديث، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٦.
- خالدة سعيد: «الحركة و الدائرة»، در مجله مواقف، شماره ١٥، سال ١٩٧١.
- بدر شاكر السياب: انشودة المطر، بيروت، ١٩٦٠.
- شناسيل ابنة الجلبى، بيروت، ١٩٦٤.
- المعبد الغريق، بيروت، ١٩٦٢.

— منزل الاقنان، بیروت، ۱۹۶۳.

عبدالطیف شرارة: حافظ، در مجموعه شعراؤنا، ج ۵، بیروت، ۱۹۶۵.

— الشابی، در مجموعه شعراؤنا، ج ۳، بیروت، ۱۹۶۵.

محمد رضا شفیعی کدکنی: آوازه‌های سندباد، ترجمه شعرهای عبدالوهاب البیّاتی، تهران، نیل، ۱۳۴۸.

غالی شکری: شعرنا الحديث إلى أين؟ قاهره، دارالمعارف، ۱۹۶۸.

محمد حسین شهریار: مقدمه بر سیاه مشق، دیوان غزلیات سایه، تهران، ۱۳۳۳.

حافظ صبری: الرحیل إلى مَدَن الحلم، دراسة و مختارات من شعر عبدالوهاب البیّاتی، دمشق، ۱۹۷۳.

خزّامی صبری ← خالدة سعید.

صالح جواد الطعمه: «أبعاد التحدّی فی شعر محمود درویش» در مجله مواقف، شماره ۷، سال دوم، ۱۹۷۰.

آغابزرگ الطهرانی: الذریعة إلى تصانیف الشیعه، جلد نهم، بخش اول. احسان عباس: بدر شاکر السیّاب، دراسة فی حیاته و شعره، بیروت، ۱۹۶۹.

— عبدالوهاب البیّاتی و الشعر العراقی الحديث، بیروت، ۱۹۵۵.

صلاح عبدالصبور: احلام الفارس القديم، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۴.

— اقول لكم، المكتب التجاری، ۱۹۶۱.

— حیاتی فی الشعر، بیروت، دارالعودة، ۱۹۶۹.

— شجر اللیل، دار الوطن العربی، ۱۹۷۱.

— مأساة الحلاج، مسرحية شعرية، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۵.

— الناس فی بلادی، دارالمعرفة، ۱۹۶۲.

- عبید زاکانی: کلیّات عبید، باهتمام پرویز اتابکی، تهران، زوار، ۱۳۴۲.
- علی عزّت: اللغة و الدلالة في الشعر، دراسة نقدية في شعر السيّاب و عبد الصبور، قاهره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ۱۹۷۶.
- نجیب العقیقی: من الأدب المقارن، مصر، ۱۹۷۶.
- هادی العلوی: (اشرف علی اصدارها) محمد مهدي الجواهري، دراسات نقدیه، بغداد، ۱۹۶۹.
- ابن طباطبا العلوی: عیار الشعر، تحقیق دکتر طه الحاجزی و دکتر محمد زغلول سلام، قاهره، ۱۹۵۶.
- لويس عوض: المؤثرات الأجنبية في الادب العربي الحديث، چاپ دوم، ۱۹۶۶.
- محمد سليم غيث: الحب و الجنس في حياة و شعر نزار قباني، جلد اول، ۱۹۷۳.
- حنا الفاخوري: تاريخ الادب العربي، بيروت.
- احمد شوقي، در مجموعه شعراؤنا، ج ۴، بيروت، ۱۹۶۵.
- ماجد فخري: «كابوس الوحدة و اليأس» در مجله شعر، شماره ۴ سال اول، ۱۹۵۷، و تجديد چاپ شده در كتاب الشعر في معركة الوجود، چاپ مجله شعر، بيروت ۱۹۶۰.
- فرّخی یزدی: دیوان، باهتمام حسين مكي، تهران، محمد علی علمی، ۱۳۳۲.
- ماهر حسن فهمی: نزار قبّانی و عمر بن ابی ربیعة، قاهره، ۱۹۷۱.
- محمد مفتاح الفیتوری: اغاني افريقيا، بيروت، ۱۹۶۷.
- عاشق من افريقيا، بيروت.
- نزار قباني: الرسم بالكلمات، چاپ دوم، بيروت، ۱۹۶۷.

— الشعر قنديل اخضر، چاپ دوم، منشورات المكتب التجارى، بيروت، ۱۹۶۴.

— قصّتی مع الشعر، منشورات نزار قبّانی، بيروت، ۱۹۷۳

— مصاحبه با مجله مواقف، شماره ۱۶، (آب-تموز ۱۹۷۱)
ابن رشيق قيروانى: العمده، تصحيح محمد محيى الدين عبدالحميد، ج ۱.

مصطفى عوض الكريم: فنّ التوشيح، بيروت، ۱۹۵۹.

جليل كمال الدين: الشعر العربى الحديث و روح العصر، بيروت، ۱۹۶۴.
غسان كنفانى: ادب المقاومة فى فلسطين المحتلّه (۱۹۶۶-۴۸)، دارالآداب، بيروت.

خسرو گل سرخى: «شاعرى از آفاق اشك»، مقاله درباره كتاب آوازه‌هاى
سندباد، در روزنامه آيندگان، ۲۹ آبان ۱۳۴۸.

مسعود سعد سلمان: ديوان، چاپ رشيد ياسمى، تهران، پيروز، ۱۳۳۹.

ابوالعلاء معرى: شرح ديوان ابوالعلاء معرى، تبريز، بدون تاريخ.
انيس المقدسى: الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث، بيروت، ۱۹۶۳.

نازك الملائكة: شظايا و رماد، بغداد، ۱۹۴۹.

— عاشقة الليل، بغداد، ۱۹۴۷.

— قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دارالآداب، ۱۹۶۲.

— مأساة الحياة و اغنية الانسان، دارالعودة، بيروت، ۱۹۷۱.

منوچهرى دامغانى: ديوان، چاپ دبیر سياقى، تهران، ۱۳۲۶.

ناصر خسرو قباديانى: سفرنامه، به كوشش نادر وزين پور، تهران،

انتشارات جیبی با همکاری فرانکلین.

رجاء النقّاش: اصوات غاضبة في النقد و الأدب، دارالآداب، ١٩٧٠.

— محمود درویش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٧٢.

به زبان انگلیسی

Salah Abd Al Sabur: *Murder in Bagdad*, translated by Khalil I Semaan, Leiden, 1972.

M. M. Badawi: *A Critical Introduction to Modern Arabic poetry*, Cambridge University press, 1975.

T. S. Eliot: *The Complete Poems and Plays*, New York, 1971.

— — *Murder in the Cathedral*, A Harvest Book, New York, 1963.

Lilian Feder: *Ancient Myth in Modern Poetry*, princeton University press, 1971.

James Frazer: *The Golden Bough*, A study in Magic and religion, abridged edition, 1922.

Kh. Hawi: *Gibran Khalil Gibran, His Background, Character and Works*, Beirut, 1963.

Samul Hazo: *The Bload of Adonis*, University of petersburg, 1971.

John B. Vickery: *The Literary Impact of the Golden Bough*, Princeton University press.

۵۹۰۰ تومان

ماالعالم الاتناسق توترات - هيراکليت
«عالم» هماهنگی کششهاست .

Le monde est une harmonie de tensions (Heraclite d'Ephese)
The world is a harmony of tensions (Heraclites of Ephesus)
Die Welt ist ein Zusammenspiel von Spannungen (Heraklit)
El mundo es una armonia de tensiones (Heraclito de Efeso)
© 1998 Massoudy . Editions du Desastre, 21, rue Visconti, 75006 Paris

